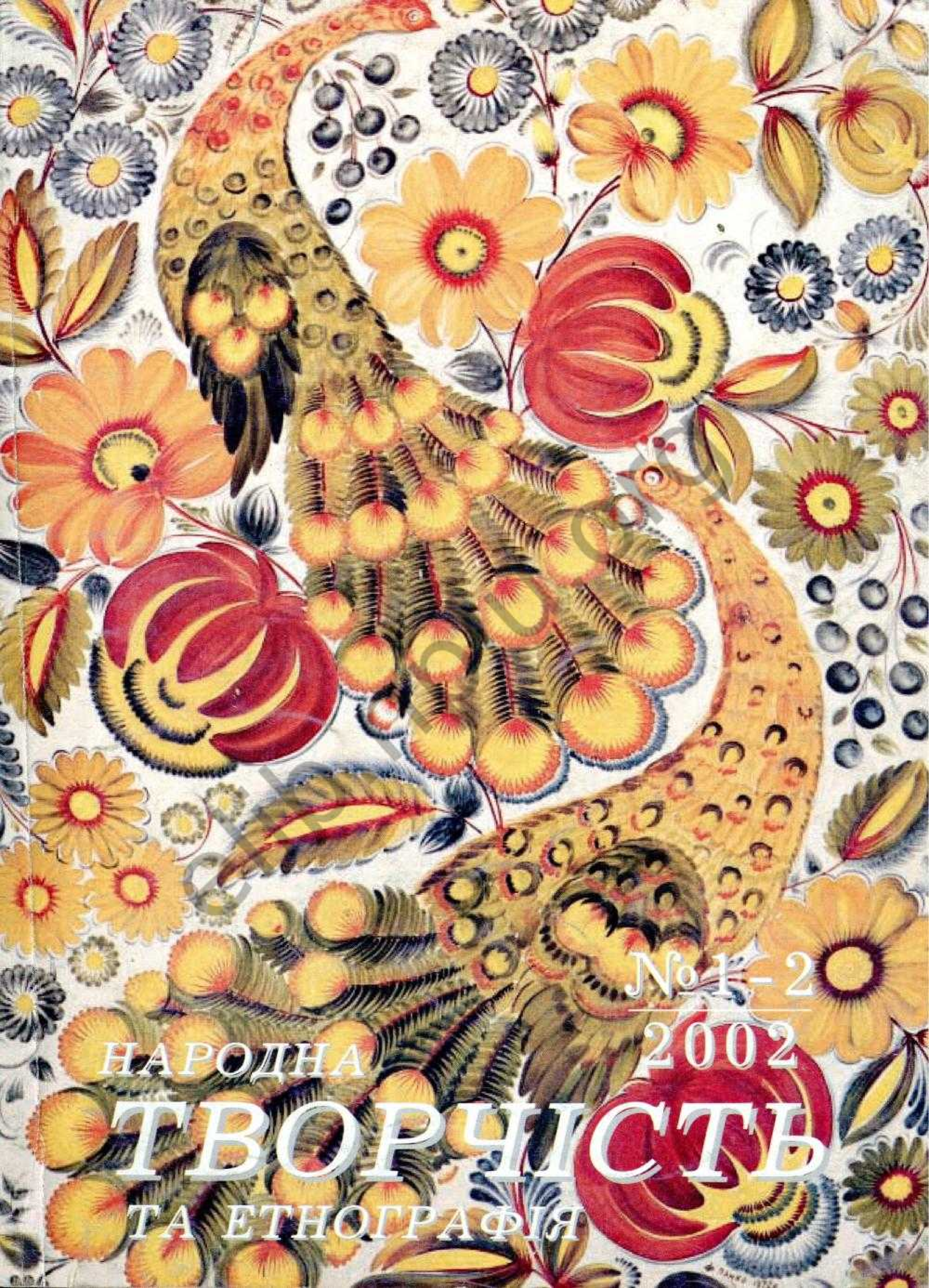

№1-2
2002
НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ

Іван СКОЛОЗДРА.
***Веснянки**. 1987.*
Скло, олія. 40 x 30.

ISSN 01306936

№1-2, 2002 (273)
січень-квітень

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М.Т. РИЛЬСЬКОГО
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Т.ШЕВЧЕНКА
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№1-2
2002

У журналі

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Індекс 74328

Адреса редакції:
*01001 МСП, Київ-1,
вул. Грушевського, 4,
тел. 229-50-29*

Свідоцтво
про державну реєстрацію
друкованого засобу
масової інформації.
Серія КВ.№ 649 від 25.05.94.

Здано до набору 31.01.02
Підписано до друку 1.02.02
Формат 210 х 297/8
Уч.-вид. арк. 16
Наклад 850 прим.
Зам. 221

НАРОДНОМИСТЕЦЬКИЙ ОБРАЗ ЗАХИСНИКА НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

(Давньоукраїнська народна картина "Козак Мамай")

Станіслав **БУШАК**

Поглиблена увага сучасних українських дослідників (істориків, літературознавців, мистецтвознавців) до XVII — XVIII ст. — періоду виникнення, становлення та розвитку української козацької держави, — поява в останній період великої кількості нових матеріалів змушує переглянути чимало усталених поглядів і на культурно-мистецькі процеси цієї доби. Значного переосмислення вимагає і проблема "козаків-мамаїв".

З середини XIX ст. пильну увагу вчених привернули народні картини, що зображають козака з бандурою, який сидить у характерній "східній" позі. Надзвичайне поширення цих картин не лише по всій автохтонній території України, але і там, куди українці переїздили на нові поселення, переважна анонімність авторського виконання та наявність рис, характерних для народного мистецтва, міцно закріпили за "мамаями" назву народної картини. В жодному випадку не заперечуючи цього означення, звернемо увагу на ряд рис, що змушують поглянути на ці твори під трохи іншим кутом зору.

Як відомо, народний живопис найповніше проявив себе в декоративно-орнаментальних творах — композиціях на основі зоо- та біоморфних мотивів, виконаних не в реалістичній, а в умовно-символічній, а то й фантастичній інтерпретації. Зображення людей трактуються схематично, їх персоніфікація проявляється в найбільш загальних рисах, шаржовано — замість індивідуальних прикмет бачимо національний чи соціальний типаж, як правило, з гротескним акцентуванням певних деталей (здебільшого одягу, взуття, зачісок, характерних супровідних речей). При зображенні кількох людських персонажів, їх нерідко використовують як елементи орнаментальних композицій, фактично — в ролі тих же листочків, квітів, пташок, звіряток.

Зображення людини у творах народних митців здебільшого має не реально-психологічне, а символічне наповнення, оскільки оперує не індивідуальними, а узагальнено-збірними, надіндивідуальними прикметами. Образ розробляється переважно через характеристику постаті, бо в цьому випадку зображується одяг, що є його основною знаковою прикметою. Обличчя трактується узагальнено — емоційно застиглим, непорушним, мов у ляльки, дуже часто в профіль, що дозволяє хоч таким найпростішим способом якось індивідуалізувати людські персонажі. Ці риси чітко простежуються у творах багатьох майстрів народного мистецтва, хоча б таких його класиків як Тетяна Пата, Марія Приймаченко, Олекса Бахматюк та ін.

Що ж до "мамаїв", то за твердженням найавторитетнішого їх дослідника П.О. Білецького, — "більшість подібних творів по суті близькі до жанру портрета, бо увага художника зосереджена насамперед на образі однієї людини, в даному випадку козака" [1].

Серед інших рис, притаманних "мамаям", насамперед треба назвати канонічність композиції, що, в першу чергу, стосується фігури козака. Саме сталість трактовки пози головного персонажа відрізняє ці твори від творів козацької тематики. Наявність канону вказує не лише на тривалість розвитку даної художньої традиції, але й на особливо вдалу відповідність знайденого пластичного втілення певному колективному (релігійно-міфологіч-

ному чи національно-епічному) світоглядові.

Найближчим зразком подібного мистецтва в Україні був і залишається іконопис, який строго дотримувався іконографічних канонів, що вироблялися протягом тривалого часу (деякі — століттями) і мали в своїй основі цілком певні історичні чи міфологічні події, освячені релігійним авторитетом.

За твердженнями фахівців, особливостями народного живопису є спрощеність трактовки форми в бік площинності, орнаментальності та декоративності, особливо активна роль лінії та контуру, деформація пропорцій, використання різномасштабності в одній композиції та поєднання контрастних барв. Навпаки, ознаками професіоналізму називають високорозвинений живописний стиль, моделювання форми кольором і світлотінню так, що роль лінії та контуру майже повністю нейтралізується, а також — використання перспективної системи та реалістичний малюнок, що базується на знанні анатомії [2]. У той же час дослідники зізнаються, що чіткої межі між народним та професійним мистецтвом не існує: "Розвиток народного мистецтва не проходив ізольовано від професійного. Інколи навіть важко розмежувати народне і професійне" [3].

Вивчення зображень "мамаїв" засвідчує, що ці твори є дуже різними за своїми художніми якостями та рівнем професіоналізму. Серед них дійсно чимало картин, яким притаманні вищеназвані ознаки народного малярства, але є немало й інших, позначених рисами професійного мистецтва. У такому випадку неминуче виникає питання про стилістику цих творів. Якщо вважається, що народне мистецтво функціонує в межах власного, фактично незмінно-законсервованого стилю, то професійне не може існувати поза впливами великих історичних стилів. З яким же стилем найбільш пов'язані "мамаї"?

Більшість подібних картин, що збереглися до нашого часу, відносяться до XIX ст., але ці твори, як правило, є копіями з картин XVIII ст. Для них характерними є не лише композиційна схема останніх, але нерідко і численні деталі образної системи, інакше кажучи, дотримання раніше виробленого композиційного канону. Коли ж виник цей канон, тобто — з якого періоду ми можемо говорити про появу перших "мамаїв"?

Найдавніші з них датуються першою половиною XVIII ст. [4]. В той же час, П.О. Білецький стверджує, що вони "цілком можливо... не тільки існували в XVII ст., але і відбивали на цей час давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми" [5].

Таким чином, поява "мамаїв" збігається з добою козаччини, а в мистецькому відношенні — з періодом бароко. Цей загальноєвропейський стиль проявився на тій частині України, що звільнилася від польського панування, у таких формах, яких не знала Західна Європа, тому його часом іменують "козацьким бароко".

Європейське бароко прийшло в Україну переважно через Польщу та Литву, зазнавши перед цим тривалого періоду еволюції. Новий стиль утвердився ще на початку XVII ст. в Італії, в період глобальної кризи католицизму, і був покликаний зупинити експансію войовничого європейського протестантизму, що у запалі боротьби з Римською Церквою майже повністю відкидав і давнє церковне мистецтво та культуру. Тому-то в естетиці бароко так яскраво проявилося драматичне начало, напруга боротьби (через протистояння непримиренних соціальних сил) та героїчна патетика (як знак торжества здобутої перемоги). А оскільки в епіцентрі кризи європейської католицької цивілізації перебувала саме Церква, то й стилістика бароко найяскравіше проявилася саме в релігійному мистецтві, а в світському з'явилися релігійні мотиви. Поширюючись з півдня Європи на північ та схід, цей стиль надовго, а в деяких країнах майже до кінця XVII ст., став домінуючим, визначивши головне русло розвитку не лише мистецтва, але і літератури, музики, архітектури та навіть філософії з богослов'ям [6].

Українське бароко споріднене із західноєвропейським основними вищеназваними ознаками, але зі специфікою, що полягає в значному впливові на його стилістику місцевої русько-візантійської православної тради-

ції. Так само, як і в Європі, релігійна проблематика відігравала в цей період для України надзвичайно важливу роль. Козацькі війни, що струсонули Річ Посполиту і поступово змінили розстановку політичних сил у Східній Європі, розгорялись переважно під релігійними гаслами, як боротьба за віру. Трагічне протистояння православ'я та католицизму в Україні у XVII—XVIII ст. було своєрідним аналогом подібного, не менш запеклого антагонізму католицизму та протестантизму у Західній Європі. Україна неначе підхопила естафету релігійних воєн, які перед цим протягом тридцяти років (1618—1648 рр.) притягували до своєї орбіти більшість країн Європи.

Козацтво з самого початку свого існування заявило про себе, як про захисника православ'я, тому і мистецтво, пов'язане з козацтвом, несло в собі помітні, а часом і підкреслено-декларативні сліди православної традиції. Окрім того, на відміну від інших великих загальноєвропейських стилів (перш за все — ренесансу та класицизму), бароко проявило себе в яскраво-національних формах, тому що його естетика дозволяла, як норму, відхилення від норми, що призвело до величезної стилістичної своєрідності його місцевих варіантів. Це, знову ж таки, пояснювалося боротьбою за маси, у якій церква інтенсивно використовувала форми народного мистецтва для більшої популяризації своїх поглядів.

Інтегрування місцевих традицій приводило до утворення місцевих, регіональних форм бароко, що поєднували офіційний (так би мовити, первісно-еталонний) стиль з фольклором даної території. Дослідники неодноразово підкреслювали специфіку українського мистецтва того часу, наголошуючи водночас його бароковий характер: "Українське бароко було викликане до життя специфічними обставинами місця і часу, які відбилися в його пам'ятках. Його не можна розглядати як провінційний варіант загальноєвропейського стилю... З бароко його (це мистецтво — *С.Б.*) зближують не тільки й не стільки формальні ознаки, а насамперед пафос, патетика, загальний настрій" [7].

На перший погляд, в "мамаях" відсутні пафос, патетика та драматизм, які є характерними прикметами цього стилю. При більш уважному споглянданні всі вищеназвані риси проявляються, особливо при долученні текстових віршованих написів. Ці тексти, маючи тісний зв'язок з бароковою літературою своєї епохи (особливо з її бурлескно-травестійною гілкою), водночас зберігають зв'язок зі словесним (переважно пісенним) фольклором. У них контрастно поєднуються ліричні, епічні та гумористичні мотиви, що само по собі є характерною особливістю бароко. Поза цим, текст контрастує з пластичним образом, подаючи в несподівано-емоційному, навіть драматичному, зіставленні зовнішню незворушно-медитативну елегійність "мамая" з його буремною внутрішньою екзистенційністю.

Прихована патетика виявляється у виділеності образу, його підкресленій значимості: він, ніби пам'ятник, знаходиться на постаменті, а "дійсна велич зливається в ньому з відвертим возвеличенням" [8]. Зверненість до глядача, коли образ активно шукає з ним контакту, та його репрезентативність, коли він виконує емоційно-естетичну пропаганду ідей свого класу, представляючи його публі-

ці, — ці яскраві риси бароко (виділені відомим мистецтвознавцем Є.І. Ротенбергом) незаперечно проявилися в "мамаях".

Таким чином, ми спостерігаємо в "мамаях" ознаки великого стилю, що своєрідно поєднані з народним словесно-пластичним мистецтвом. П.О. Білецький, відзначаючи присутність народних елементів навіть у високопрофесійних зразках українського бароко, пояснював це тим, що вони "адресувалися широким масам народу" [9]. Л.С. Міляєва теж висловлювалася про присутність в українському бароко двох стилістичних рівнів — "високого" та "низового", виділяючи їх як в літературі, так і в образотворчому мистецтві, та зазначаючи, що "демократичний струмінь "низового" бароко в українському мистецтві грав суттєву роль, багато в чому визначаючи національні форми "високого" прояву стилю" [10].

Останнім часом ряд дослідників розвиває методологічну концепцію про три рівні художньої культури, за якою поміж "низовою" культурою (фольклором) та "високою" (професійно-академічною) розташована так звана "третя культура". Такий підхід зумовлений розмитістю, розпливчатістю меж поміж професійним та народним мистецтвом для цілого ряду культурно-мистецьких явищ, до яких відомий російський дослідник цієї проблеми В.Н. Прокоф'єв відносить і "казацких "Мамаев" [11].

Мистецтво, пов'язане з "третьою культурою", він означає терміном "примітив", говорячи про нього "як про своєрідний тип культури, що функціонує одночасно і у взаємодії з двома іншими — з непрофесійним фольклором та вчено-артистичним професіоналізмом" [12].

На подібних позиціях стоїть і визнаний авторитет з питань культури народів Східної Європи XVII— XVIII ст. Л.І. Тананаєва, користуючись поняттям "барочний примітив" і розуміючи під ним "низові... фольклоризовані форми... що рясно існували тоді на межі високого мистецтва та фольклору" [13].

Необхідно загострити увагу на тому, що існують значні розбіжності у різних дослідників щодо розуміння терміну примітив. Більшість з них використовує цей термін щодо авторських творів та мистецьких явищ Нового і Новішого часу (XVII—XX ст.), художній рівень яких є невисоким, спрощеним, "примітивним з точки зору високих європейських форм того часу" [14].

Якщо бути послідовним, то таким високим зразком є академічна об'ємно-просторова трактовка форми за допомогою перспективних, світлотіньових та колористичних здобутків майстрів Відродження, засвоєних і творчо продовжених великими митцями бароко та класицизму.

З цього погляду мистецтво Середньовіччя, навіть у його вершинних проявах, підпадає під поняття примітиву, оскільки воно базувалося на засадах стилізованої форми, площинності, декоративності, використанні умовної перспективи. Нагадаймо, що стиль високого Середньовіччя, якому світова культура завдячує багатьма неперевершеними шедеврами готики, отримав своє найменування від гуманістів епохи Ренесансу за назвою німецького племені готів, яких пихаті мешканці Римської імперії вважали варварами, як і їхнє мистецтво. Дуже довго вважалося примітивним у Європі мистецтво проторенесансу і Раннього Відродження, Китаю і Японії; та й витончену красу давнього русько-візантійського іконопису було відкрито фактично лише у XX ст. Очевидно, що застосувати термін "примітив" до самодіяльного списку православної ікони, виконаної якимось місцевим майстром, можна лише з натяжкою: цей термін доцільно вико-

ристовувати стосовно лише художніх якостей твору, але аж ніяк його глибинної образно-естетичної системи.

Іншим важливим моментом цієї проблеми є стилізація високопрофесійних художників під твори народного мистецтва, або під зразки так званого "міського примітиву". В цьому ряду можна назвати прізвища Пікассо, Шагала, Бурлюка та багатьох інших відомих майстрів, до певної міри сюди причетні навіть митці школи Бойчука.

Таким чином, поняття "примітив" поширюється на два досить відмінні естетичні явища: до першого відносяться самодіяльні майстри, що пишуть оригінальні за сюжетом та композицією твори невисокої (з огляду академічного мистецтва) професійної майстерності (А. Руссо, Піросмані, Генеральчич та інші); до другої — ті, хто втілює традиційні сюжети, дотримуючись якоюсь мірою канонічної для цих сюжетів композиції. На нашу думку, термін "примітив" доцільно поширювати лише на твори першої групи, а твори другої вимагають якогось іншого терміна, як-от хоча б "народна картина", тому що саме для них характерна одна з основних прикмет народного мистецтва — відбір та концентрація найдовершеніших, з боку народної естетики, сюжетів та художніх прийомів їх втілення.

Відомі українські дослідники народного мистецтва теж виділяють ці дві вищеназвані відмінні групи творів: народний та авторський примітив (за О. Найденом), народний та самодіяльний (за О. Клименко), підкреслюючи, що перший з них є продуктом колективного мислення і наділений канонічністю художнього втілення, а другий є результатом авторської творчості і не має канонічних ознак передачі сюжету, виступаючи в такому випадку як одиночно-неповторний. На жаль, при такому підході застосування терміна "примітив" стосовно творів обох груп нівелює ту принципову різницю поміж ними, що одні з них є продуктом колективної, а інші — індивідуальної творчості. Особливо це стосується композицій, що розвиваються протягом тривалого часу, як-от народна картина "Козак Мамай", що налічує на шляху своєї еволюції вже кілька століть.

Так, на думку О. Клименко, "визначальними рисами народного примітиву, котрі, з одного боку, ріднять його з народним мистецтвом, а з другого, відрізняють від примітиву неканонічного, є колективність мислення, в більшості випадків спадкоємність передачі майстерності, наявність досить усталених, хоч і обмежених в часі, традицій поєднання канонічності і варіативності"[15].

О. Найден, одначе, не поділяє думки тих дослідників, що стверджують, ніби народна картина "не має коріння в культурах минулого", а вважає, що вона, як і народне орнаментальне мистецтво, "також сягає доісторичних обрядово-міфологічних глибин, має витоки в давньому родовому переказі", а не є лише фактом пам'яті про події "позавчорашнього дня" [16].

Якщо стати на позиції О. Найдена, що переконливо аргументовано в його докторській дисертації, то закономірно виникає запитання: а чи варто використовувати термін примітив (нехай навіть з означенням народний) щодо творів, які сягають своїми витоками в архаїчні праглибини нашої культури? Виходить, що вплив на них професійного мистецтва є досить поверховим і стосується лише засобів трактовки форми, тобто стилістики, не зачіпаючи при цьому їхньої серцевини — композиційного канону та образної системи. Підкреслимо ще раз, що термін "примітив" з'явився за рахунок порівняння творів народного мистецтва з мистецтвом академічним, що було хоч і видатним, але всього лише одним з етапів тривалої історії світового мистецтва.

Повертаючись до рис барокової стилістики в "мамаях", повторимо, що найдавніші з цих творів датуються XVIII століттям, про твори ж більш давні можна (і треба) говорити лише гіпотетично, на підставі непрямих доказів, як це ми маємо у випадку з концепцією П.О. Білецького. Поділяючи в цілому його думку, ми хочемо доповнити викладки цього видатного мамаєзнавця деякими додатковими доказами, зокрема — роздумами про струк-

туру художнього образу твору.

Авторитетний дослідник еволюції стилів європейської культури М.А. Ігнатенко переконливо показав особливості художнього методу стилю бароко: "Виробилося два погляди щодо того, чим є бароко як історико-художній феномен. Відомий спеціаліст із ренесансної культури і її апологет Якоб Буркгардт, а також численні мистецтвознавці називали бароко зіпсованим Відродженням або звироднілим діалектом художньої мови Відродження. Інша група учених сходиться на тому, що бароко під прапором контрреформації повертає до середньовічних художніх традицій. Окремо жодна з цих точок зору не є справедливою, істина — в їх компромісі. У мові бароко вгадується як метод мислення Ренесансу, так і середньовіччя — він однаковий для усіх трьох епох: amimeton mimema" [17].

Вищезгаданий термін, що перекладається з грецької як "ненаслідуване наслідування", або ж як "несхожа схожість", був серцевиною європейської барокової художньої культури, причому, як незаперечно показує автор, "у східних слов'ян цей метод існував незалежно від Заходу, однак йому бракувало достатньої естетизації", тобто — світський елемент барокової культури був підпорядкований релігійно-церковному [18].

П.О. Білецький стверджував, що розвиток українського мистецтва цієї доби відбувався у зворотньому, ніж у Західній Європі, напрямку — "від бароко до своєрідної форми ренесансу", коли "шлях поступового вироблення своєрідного стилю йшов на Україні в напрямку подолання художніх принципів бароко" [19].

М.А. Ігнатенко поділяє погляди Білецького, вказуючи, що особливістю даного мистецтва було "обмирщення культури на всіх її рівнях", та зазначаючи: "Барокової вона (художня думка — *С.Б.*) була, очевидно, раніше, ніж на Заході, через що й про запозичення східними слов'янами бароко звідтіля говорити не доводиться. Воно зародилося тут самостійно на перетині одразу трьох найбільших середньовічних світоглядних систем: православної, католицької і мусульманської (нехтувати останньою, як це в основному і робиться при дослідженні східнослов'янського бароко, абсолютно немає підстави)" [20].

На думку вченого, основи дуже специфічного східнослов'янського бароко визначило "схрещення прийшлого візантійського елементу з місцевим давньоруським", а вплив латинського Заходу був вторинним, так би мовити, накладеним (він сприяв "виникненню", але не "занесенню" бароко в Україну). На багатющому фактичному матеріалі дослідник показав, що "східнослов'янське бароко мало витоки, незалежні від "латинського Заходу", бо "стогнучи під гнітом польсько-литовських загарбників, українці та білоруси ідентифікували себе з Візантією" [21].

Дійсно, українські народні картини "Козак Мамай" дають достатньо доказів, які підтверджують ці дуже цікаві теоретичні побудови. Геніальний винахід середньовічної естетики, метод — "amimeton mimema", що бере свій початок від псевдо-Діонісія, був запозичений епохою бароко. Він базується на опозиційному принципі художнього мислення, при якому образ будується на поєднанні, здавалося б, несумісних, навіть взаємовиключних начал. Методологічною опорою, що дозволяла це здійснити, була одна з базових категорій середньовічної релігійної філософії — чудо. Саме в ній проявлялася творча свобода Святого Духа, а "функція чуда... слугувала корелятом між дійсністю і надприродним. Чудесне у середньовічному містичному мисленні — це ірреальне, але таке, що робиться реальним завдяки вірі в нього" [22].

Зразків таких чудес можна знайти в середньовічній культурі безліч, як-от "Богородиця-діва Марія" чи "Цар Слави" та "пастир добрий" і водночас "жертва предвічна" та "агнець смиренний" Христос тощо. Базою для органічного сприйняття чудесного в щоденному житті була Біблія, а епоха козацьких воєн лише активізувала релігійну психологію мас. Наскільки в культурі тієї доби реальне химерно перепліталося з фантастичним, свідчить хоча б запис у "Львівському літописі" від 1637 р.: "з Волох чутно о якомсь мужу, о велеті, же, мовить, у господаря волоського на бенкеті носил

верблюда на одній руці, а великий, мовить, барзо, а літ му 18" [23].

Знаменно, що це написано світським хроністом, який скрупульозно нотував події навколишнього життя; що ж тоді говорити про релігійні тексти, сповнені описів чудесних знамень, видінь, зцілень, оновлень чудотворних ікон. Про одну з таких ікон згадує у поемі "Іржавець" Т.Г. Шевченко: це було зображення Божої Матері, яка після поразки Мазепи і втечі запорожців на землі Кримського ханату плакала над муками України:

"Мордувались сіромахи,
Плакали, і з ними
Заплакала Матер Божа
Сльозами святими.
Заплакала милосерда,
Неначе за сином.
І Бог зглянувсь на ті сльози,
Пречистії сльози!
Побив Петра, побив ката
На наглій дорозі."

Образ козака — захисника православ'я, при всій його приналежності до культури світської, водночас несе на собі дуже яскраві риси традиційної церковної культури. Тобто, у випадку з "мамаями" ми маємо зразок барокового гуманізму, "який "на слов'янському Сході означав не відкол культури від церкви, а лише її поступове обмирщення через латинізацію", — процеси, що завдяки спілкуванню із Заходом значною мірою демістифікували мистецтво та літературу східних слов'ян" [24].

У даному випадку під латинізацією треба розуміти посилену увагу митця до більш реалістичної трактовки оточуючої його дійсності, що має ренесансне походження. "Ренесансні західноєвропейські впливи, в оригіналі різко секуляризаційні, не знаходячи на східнослов'янській основі тотожного їм політикоекономічного грунту, ослаблювали свою ударну силу по релігійних догматах і переходили в розряд бароково-формальних. Ось чому правомірно говорити, що бароко у східних слов'ян випереджало ренесанс, поглинало його. То чи був у східних слов'ян ренесанс?" [25].

На це принципової ваги питання М. А. Ігнатенко відповідає: "Вони не мали окремо ні бароко, ні ренесансу — у них існував "бароковий ренесанс", що мав наступні ознаки: "чуттєвість і тип мислення, які, склавшись на взаємодії греко-візантійської і місцевої національної традиції, прагнуть до вираження у латинських прозахідноєвропейських формах" [26].

На нашу думку, в цьому твердженні є дуже багато слушного. Риси русько-візантійського мистецтва в "мамаях" проявляються у наявності пластичного канону, підкресленій монументальності композиції, виділеності центрального образу, високих декоративних якостях творів та символізм предметних деталей і кольорів. До "латинських" рис (тобто — бароково-ренесансних) треба віднести: акцент на зображенні узагальнюючого представника класу, що вирішував тоді долю історичного процесу, портретні риси в образі козака, об'ємна трактовка (або ж її спроби) обличчя та деяких елементів предметного оточення (зброя, посуд тощо), зображення характерного для України (переважно степового) пейзажу, а також вищеназвані Е.І. Ротенбергом риси барокового європейського малярства.

Повертаючись до творчого методу "ненаслідуваного наслідування" треба підкреслити, що в "мамаях" він знайшов своє якнайповніше втілення. Образ козака є надзвичайно суперечливим (з формальної точки зору) і водночас надзвичайно цілісний (у своїй діалектичній єдності). Він і воїн і водночас — мирна особа (бо в ньому немає нічого войовничого); він — улюблений народний герой і в той же час — самотній, постійно відсторонений від людей, мандрівник; він і героїчно-величний, але при цьому і смішний (бо "як не п'є, то воші б'є") ; він і немічний (жаліється на старість), та все ж має достатньо сил, щоб прогнати польські війська "аж за Віслу" і т.д. Часом ці суперечності проявляються на рівні протиставлення зорового та текстового образів. Наприклад: намальовано молодого козака, а напис говорить про нього, як про старого; або в тексті говориться

про "іменитого" козака, але на картині його зображено в якомусь поношеному одязі, майже у дранті. Така антиномічність образу, поєднання у ньому несумісних рис є надзвичайно характерною ознакою барокової стилістики, що дозволяє також говорити і про неповторний "метод бароко".

При цьому, на відміну від класицистичного, бароковий образ "ніколи не піддається ідеалізації" [27]. І дійсно, козак смішить глядачів самим собою, що зовсім не применшує його істинної величі та внутрішньої глибини. Ця деталь є дуже важливою, демонструючи, наскільки сильною була в бароко середньовічна традиція. Академік Д.С. Лихачов у своїй книзі пише: "Давньоруський сміх відноситься за своїм типом до сміху середньовічного... Автори середньовічних і, зокрема, давньоруських творів найчастіше смішать читачів безпосередньо собою. Зниження свого образу, самовикриття типові для середньовічного і, зокрема, давньоруського сміху" [28].

Надзвичайно важливою антиномією образу Мамая є опозиція "сакральне — земне", ба навіть у більш загостреному вигляді, "сакральне — приземлене". Образ козака є, безперечно, світським, але при цьому в ньому проступають риси "христового воїна". Написи найчастіше іменують козака "душа правдивая", що, з першого погляду, не має ніякого відношення до його військової професії, яка мала б бути віддзеркаленою у інших означеннях типу — "душа войовнича", "грізна", "хоробра", "нездоланна" і т.п. Насправді ж цей епітет є надзвичайно точним, бо виходить із серцевини християнського світосприйняття, в якому правда виступає синонімом істини, носієм якої є сам Господь-Бог, в той час як його демонічний суперник, що представляє сили зла, є носієм брехні.

Ісус, викриваючи фарисеїв, говорить їм: "Ваш батько — диявол... Він був душогуб споконвіку, і в правді не встояв, бо правди нема в нім. Коли говорить він неправду, то говорить від себе, — бо він лжець і батько лжі" (Ін; 8, 44). В іншому місці Ісус каже: "Блаженні гнані за правду, бо їхнім є Царство Небесне" (Мт; 5, 10). Знаменитими словами "Я шлях, і істина, і життя" (Ін; 14, 6) Христос підтверджує, що саме він є джерелом правди. Він же дарує свою нездоланну силу тим, хто перебуває у правді, тобто є праведним (або ж за церковною термінологією — преподобним). Це однозначно стверджує і апостол Іван: "хто творить правду, той праведний, як і Він праведний" (Ін; 3, 7). Таким чином, "козак — душа правдивая" стає подібним до святих християнських воїнів — Дмитра Солунського, Федора Стратилата, Маврикія, Федора Тирона, князів Бориса, Гліба, Олександра Невського та ін. Образ давнього воїна на коні, зі списом в руках (маємо на увазі образ Юрія Змієборця на широковідомих в народі іконах), органічно перегукувався з образом нового захисника христової віри — козака-запорожця, вірний кінь якого, прив'язаний до списа, часто зображувався на народних картинах.

З іншого боку, скромність одягу козака зовсім не вказує на його злиденність та низьке походження. Д.І. Яворницький приводить свідчення очевидця козаччини: "В запорозької черні здобування багатства ніяк не поважалося... не знали вони розкоші ні в одязі, ні в прикрасах, ні в самій їжі, яку господар мав завжди одну і майже завжди однакову", — і доповнює його своїми висновками, — "на простоту і скромність у житті запорожці дивилися як на одну з найважливіших умов і найнеобхідніших причин їх непереможності в боротьбі з ворогами" [29].

У відомій думі "Козак-нетяга Ганджа-Андибер" зовні бідний козак, що завітав до корчми у дранті, виявився самим Гетьманом Запорозьким, при якому були величезні гроші [30]. У ставленні до земних благ для козаків зразком був сам Христос, який стверджував: "Блаженні убогі, бо Вам призначено Царство Небесне" (Лк; 6, 20). Разом з учнями, що належали переважно до соціальних низів, він ходив босим, нерідко спав просто на землі, їв просту їжу, носив скромний одяг, будучи при цьому Сином Божим та довгоочікуваним Месією, Спасителем Людства.

При тому, що козак "воші б'є", на ньому часто можна побачити червоні чоботи, які були прикметною частиною парадного вигляду візантійських базилевсів, а від них і руських князів та вищої знаті, символізуючи причетність до найвищої влади, а також — посмертну святість (тобто — неземну, містичну владу) [31]. Так, на знаменитих українських іконах св. Георгій, який належав до верхівки візантійського суспільства як походженням, так і військовим званням, взутий у червоні чоботи (твори з сіл Станилова (XIV ст.), з Тур'я та Здвижня (XV ст.), з Корчина (разом зі св. Параскевою — XVI ст.) та ін.)[32].

У написах на картинах козак турбується про спасіння душі ("іду на Русь умирати, / Щоб наші могли мою душу споминати"), висловлює свою глибоку віру та смирення ("Не завидую нікому, ні панам, ні царю, / Богу своєму святому я за все благодарю"), тобто — демонструє такі християнські чесноти як шанобливу любов до Бога, скромність, безкорисливість, відсутність гордині. Водночас він п'є горілку, палить люльку, мріє про жінок ("Гей, бандуро моя золотая, / Коли б до тебе жінка молодая..."), тобто веде життя аж ніяк не сумісне з аскетично відстороненим ідеалом православного святого. В той же час історія православ'я знає чимало святих, які з часом були канонізовані церквою, хоча за життя і не були зразками аскетизму, як от, наприклад, Володимир Хреститель чи Андрій Боголюбський.

Таким чином, маємо в "мамаях" класичне втілення методу "amimeton mimema" на основі застосування "сумісно-несумісних" опозицій: бідний — багатий, знатний — упосліджений, смиренний — непокірний, гріховний — святий і т.п. При цьому метод використано саме в бароковому варіанті: "якщо в середні віки він містико-релігійний, у Ренесансі — естетизований, обмирщений, то в епоху бароко він є такий і такий водночас" [33]. Саме це маємо і в "мамаях", де містико-релігійне та світсько-реалістичне начала перебувають у нерозривній діалектичній органічно-суперечливій єдності.

Про дуалізм як характерну структурну прикмету стилю бароко говорить також і Є.Й. Ротенберг: "в основі барокового образу закладене принципове роздвоєння: він містить в собі не одну, а дві субстанції, дві рівнозначні основи. Одна з них втілює земне, тілесне начало, інша — начало духовне, причому обидва ці начала досить часто перебувають у конфліктному протиставленні, що проявляється в контрастно загостреній формі: в першому з них підкреслюється "земна" першооснова, органічна стихія природи, в другому — ірраціональні риси. Інакше кажучи, в образах бароко контрастно поєднані такі взаємно полярні моменти, як земна краса у всій її підкресленій тілесності і духовний порив, що виходить за її межі, а також яскрава чуттєвість та містичне осяяння. Міра та характер подібного контрасту у творах майстрів барокового мистецтва можуть бути неоднаковими, але дуже важливо, що навіть в найбільш різкому прояві цих суперечностей ці начала зберігають свою неподільність. Таким чином, їх зв'язок будується не за принципом синтезу, а за принципом антитези" [34].

Присутня в цьому образі і мусульманська (ширше — східна) культура в "сумісно-несумісному" поєднанні зі слов'яно-православною: український герой носить ім'я знаменитого азіатського полководця; він є ворогом турків і татар, але одягнений у їхні шаровари; сидить у "східній" позі зі схрещеними ногами у якомусь містичному самозаглибленні (медитації?); грає на інструменті східного походження; та власне й саме слово "козак" теж має східне (тюркське) походження. До речі, серед мусульман також поширений культ святого воїна Георгія Переможця, якого вони називають Джірджіс (саме з ним дуже тісно перегукується образ козака Мамая) [35].

Присутність у народних картинах іронії є важливим доказом постсередньовічного художнього мислення, яке і породило химерний "серйозно-несерйозний" образ козака Мамая. Епоха бароко була спробою відновити цілісну картину світу, що існувала в середньовіччі, але була зруйнована науковим раціоналізмом

та його аналогом у сфері релігійної свідомості — протестантизмом. Цю цілісність вдалося не відновити, а створити заново вже на зовсім іншому світоглядному ґрунті, а саме — на основі компромісу між старими релігійно-містичними засадами та новим науково-реалістичним баченням не лише світу, але й людини. В епоху бароко абсолютна (а якщо так, то й монопольна) середньовічна істина трансформувалася в істину відносну (а отже й суб'єктивну), що на основі світоглядного компромісу поєднала в собі й моністичний містицизм християнства, і гносеологічний плюралізм наукової картини світу, і навіть язичницьку спадщину античної культури. Саме за рахунок цього в бароко, як жодному іншому великому культурно-мистецькому стилі, органічно злилися єдність протиріч в таких дивовижних масштабах і пропорціях, яких більше не знала історія людства. А те, що бароко стало першим загальноєвропейським стилем, свідчить, яких глобальних потрясінь зазнала в цей період європейська цивілізація, невід'ємною частиною якої була і наша Україна.

Звичайно, далеко не всіх "мамаїв", а лише найбільш художньо-досконалих можна віднести до барокових. Це переважно картини кінця XVIII ст., стиль яких П. Жолтовський називає "класичним", а образ козака "ліричним" та "епічним і героїчним" водночас. Картини XIX ст. або копіювали класичні зразки попередньої доби, або ж запроваджували новації, які поступово руйнували їх стилістичну цілісність. З половини XIX ст. "мамаїв" малюють професійні художники, виховані на засадах академічного мистецтва, лише починаючи з Георгія Нарбута була заново оцінена їх барокова пластика. Поруч із цим самодіяльні майстри писали чисельні варіанти "мамаїв" у народному стилі. Таким чином, "мамаї" є творами полістилістичними: найбільша їх кількість відноситься до народного малярства, а найдосконаліші в художньому відношенні мають яскраво виявлені ознаки стилю бароко.

м. Київ

1. Білецький П.О. "Козак Мамай" - українська народна картина. - Львів, 1960. - С. 3.

2. Світ очима народних майстрів. Українське народне малярство XIII - XX століть. - К., 1990. - С. 12.

3. Откович В.П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. - К., 1990. - С. 12.

4. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. - К., 1978. - С. 291.

5. Білецький П.О. - С. 21.

6. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М., 1979. - С. 32.

7. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII - XVIII ст. - К., 1981. - С. 159.

8. Ротенберг Е.И. Западно-европейское искусство XVII века / Памятники мирового искусства. - М., 1971. - С. 47.

9. Білецький П.О. Українське мистецтво... - С. 58.

10. Миляева Л.С. Киево-Могилянская академия и украинско-сербские художественные связи // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. - К., 1988. - С. 118.

11. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. - М., 1983. - С. 7.

12. Там само.- С. 13.

13. Там само - С. 32.

14. Там само.

15. Клименко О. Народні примітиви Анастасії Рак. // Ти - творець. Окремий випуск журналу "Образотворче мистецтво" - К., 1996. - № 1. - С. 59 - 71.

16. Найден О.С. Українська народна картина. Фольклорний та етно-історичний аспекти походження і функції образів. Дис...д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Нац. муз. Академія Укр. - К., 1997. - С. 16.

17. Ігнатенко М.А. Еволюція європейського художнього мислення. - К., 1986. - С. 184.

18. Там само - С. 171.

19. Білецький П.О. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. - К.: Мистецтво, 1959. - С. 11.

20. Ігнатенко М.А.- С. 172, 171.

21. Там само. - С. 173.

22. Там само. - С. 135.

23. Бевзьо О.А. Львівський літопис і острозький літописець. - К., 1971. - С. 117.

24. Ігнатенко М.А. - С. 176.

25. Там само. - С. 176-177.

26. Там само. - С. 177.

27. Там само. - С. 185.

28. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. - М., 1984. - С. 7.

29. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків / У трьох томах. Пер. з рос. І.І. Сварника - Львів, 1990. - Т.І. - С.186.

30. Думи / Бібліотека поета. - К., 1969. -С. 198.

31. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. - К., 1991. - С. 267.

32. Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В. Український середньовічний живопис. - К., 1976. - Табл. XVIII, XXXII, XLIII, LXXI.

33. Ігнатенко М.А. - С. 184.

34. Ротенберг Е.И. Западно-Европейское искусство XVII века / Памятники мирового искусства. – М., 1971. – С. 46.

35. Мифы народов мира. Энциклопедия. Том 1. – М.: Сов. Энциклопедия, 1991. – С. 273.

36. Жолтовський П.М. – С. 294, 298.

ДУХОВНИЙ П'ЄМОНТ УКРАЇНИ

(Етнонаціональний розвиток центрального регіону Східної Галичини в другій половині XIX — на поч. XX ст.)

Феодосій СТЕБЛІЙ

У 1848—1849 рр. в більшості європейських країн відбулися революційні потрясіння, які стали складовою останньої великої революції класичного типу загальноєвропейського масштабу, яка завершила розпочатий у попередні століття процес переходу від середньовіччя до модерної доби. Завдяки революції майже повсюдно було покінчено з панщиною та різними формами середньовічної залежності селян, що зумовило вперше в історії широку участь народних мас у політичному житті і тим самим демократизацію політичного процесу. В європейських країнах розпочалося становлення громадянських суспільств.

Невід'ємною частиною революції стали визвольні рухи багатьох національно поневолених народів Східної і Центральної Європи, боротьба цих народів за здійснення своїх емансипаційних прагнень, за досягнення національної свободи. Звідси пішла назва революції як "Весни народів". У ході революції в цьому регіоні в деяких випадках знайшла свій вияв тенденція до становлення національних конституційних держав, побудованих на ліберальних засадах. Це було характерним для німців та італійців. Змагали до національної державності угорці та поляки, частково чехи. Інші народи, серед них слов'янські (словаки, серби, хорвати, словенці), а також румуни, домагалися щонайменше національної автономії як першого кроку до національно-державницького самоствердження. Серед тих народів були українці підвладних Австрії західноукраїнських земель, насамперед Східної Галичини з її переважаючим українським населенням (понад 70 %), майже половину якої становила територія Львівського, Золочівського, Жовківського, Самбірського і Стрийського округів, що приблизно відповідає території сучасної Львівщини.

Під час революції подією епохального значення стало оголошення імператорським патентом від 17 квітня 1848 року звільнення селян у Галичині від панщини та інших повинностей на користь дідичів. За звільнення селян дідичі згодом одержали великий викуп, а крім того, поступово заволоділи всіма лісами і пасовищами. Скасування панщини, однак, остаточно ліквідувало юридичну залежність селян від панського двору. Вони також стали власниками наявної у їхньому користуванні землі. Завдяки цьому селянство перетворилося на самостійну суспільну силу, а згодом і важливого чинника політичного життя.

Революція започаткувала демократичні реформи в суспільному житті. Конституційною грамотою від 25 квітня 1848 року Австрія була проголошена конституційною монархією, в якій законодавчу владу мали виконувати спільно імператор і парламент, декларовано демократичні свободи (свободу особи, совісті і віросповідання, друку, зборів, організацій, гласність суду, відповідальність міністерств перед парламентом і т.п.), усім народам гарантовано непорушність їхньої національності і мови. 22 липня 1848 року у Відні був скликаний загальноімперський парламент (рейхстаг), який, переїхавши восени 1848 року до м. Кромержижа, зайнявся опрацюванням конституції. Був вироблений її проект, який передбачав перетворення Австрійської монархії на федерацію вільних і рівноправних націй.

Падіння абсолютизму і проголошення Австрії конституційною монархією, декларування демократичних свобод, гарантування усім народам монархії непорушності їх національності і мови, обговорення в загальноімперському парламенті (рейхстазі) проекту перетворення Австрійської монархії на федерацію вільних і рівноправних націй породили серед українців Львівщини великі надії і стимулювали велике пожвавлення українського національного руху та набуття цим рухом політичного характеру. Центром руху став Львів як найбільший і найвпливовіший осередок української еліти.

Започаткувала його група представників греко-католицького духовенства і міщанства Львова врученням губернаторові Францові Стадіону петиції на ім'я імператора Фердинанда від 19 квітня 1848 року, в якій від імені українського населення висловлювались побажання: запровадити в школах і громадсько-політичному житті Східної Галичини українську мову, забезпечити українцям доступ на всі посади та рівності у правах духівництва всіх віросповідань.

Слідом за тим 2 травня 1848 року у Львові була заснована перша українська легальна політична організація — Головна Руська (українська) Рада, яка взяла на себе роль представника інтересів українського населення Галичини перед центральним урядом і виконувала її протягом 1848—1851 рр. Серед 66 її засновників було 20 дрібних чиновників, 9 представників світської інтелігенції, 18 духовних осіб, 13 студентів, 5 міщан, 1 підприємець. Згодом рада складалася з 30 постійних членів. Її очолив єпископ Григорій Яхимович, його заступниками стали крилошанин Михайло Куземський та юрист Іван Борисикевич, а секретарями ради — проповідник при церкві св. Юра Михайло Милиновський та службовець Кредитного товариства Теодор Леонтович. 1849 року, у зв'язку з переїздом єпископа Г.Яхимовича до Перемишля фактичним керівником Головної Руської Ради став М.Куземський. Акт заснування Головної Руської Ради відбувся при демонстративному вшануванні пам'яті Маркіяна Шашкевича, що мало засвідчити солідарність її творців з визвольними змаганнями колишньої "Руської Трійці".

Друкованим органом Головної Руської Ради стала "Зоря Галицька"— перша у Львові газета українською мовою, що почала виходити з 15 травня 1848 року. У відозві до українського народу, опублікованій у першому номері газети, Рада заявила: "Ми, русини галицькі, належимо до великого руського народу, котрий одним говорить язиком і 15 мільйонів виносить, з котрого півтретя мільйона землю Галицьку замешкує". То була перша в Галичині офіційна заява про те, що наддніпрянські і галицькі українці — одна нація. Відозва закликала українське населення до використання завойованих революцією демократичних свобод, утворення рад на місцях, мирних взаємин з польським населенням і наголошувала на відданості конституційній монархії.

Рада зобов'язувалася дбати про поліпшення життя народу конституційним шляхом, захист його національних прав, розвиток національної культури, зрівняння греко-католицького обряду, церкви і духовенства з римо-католицьким обрядом, костьолом і духовенством.

Конкретизована в процесі виконання програма Головної Руської Ради включала такі основні вимоги: скасування середньовічних повинностей селян за викуп, ліквідація середньовічних пережитків (права полювання, примусового найму і т. ін.), гарантування селянської земельної власності і захист селян від утисків дідичів, піднесення сільського господарства; свобода промислової діяльності і торгівлі, утворення промислових спілок, кредитних установ; скасування різниці станів і встановлення рівноправності всіх громадян перед судом і законом; захист власності і честі, підвищення рівня народної освіти, поліпшення охорони здоров'я і т. ін.; забезпечення вільного національного розвитку українців Східної Галичини.

З ініціативи Головної Руської Ради з врахуванням історичної традиції за національну символіку галицьких українців було прийнято синьо-жовтий прапор та герб галицько-волинських князів із зображенням золотого лева на блакитному тлі.

У своїй діяльності Головна Руська Рада спиралася на свої відділення — місцеві руські ради в містах, містечках і деяких селах Східної Галичини. Всього в краї було організовано близько 50 місцевих рад (з них 12 окружних), в тому числі понад 20 на території сучасної Львівщини: окружні у

Жовкві, Золочеві, Самборі і Стрию та деканальні у Бібрці, Бродах, Городку, Грушеві, Дрогобичі, Журавні, Комарні, Олеську, Підбужі, Роздолі, Стрию, Турці (с. Висоцьке), Уневі (Глиняни), Утішкові, Ходорові, Холоєві, Яворові.

Місцеві ради складалися з представників духівництва, міщан, вчителів, селян. Організаторами і активними учасниками рад були літератори й освітні діячі, друзі і послідовники "Руської трійці": у Жовкві Йосиф Крушинський, брат дружини М.Шашкевича (секретар, згодом заступник голови), в Олеську — Михайло Козловський, чоловік двоюрідної сестри М.Шашкевича (заступник голови), Василь Авдиковський, двоюрідний брат М.Шашкевича (касир), в Холоєві (тепер Вузлове) — Іван Авдиковський, двоюрідний брат М.Шашкевича (секретар), в Уневі — драматург Рудольф Мех (секретар), в Турці — Роман Пасічинський (секретар), в Дрогобичі — Юстин Желихівський (секретар), в Яворові — Григорій Гинилевич (голова). Завдяки своєму демократичному складові, участі відомих громадських і культурних діячів руські ради стали справжніми осередками активного громадсько-політичного життя на Львівщині.

Основна вимога Головної Руської Ради, яку вона висувала в петиціях до імператора, парламенту та уряду, підкріплюючи її посиланнями на давні традиції власної державної самостійності і могутності (Галицького князівства і королівства), зводилась до поділу Галичини за етнічним принципом на дві самостійні адміністративно-політичні одиниці: західну (польську) і східну (українську) з центром у Львові — "столиці Руського краю" — і надання східній частині статусу коронного краю, тобто національно-територіальної політичної автономії з власною конституцією, сеймом, політичною адміністрацією, та її об'єднання з українським Закарпаттям як гарантії вільного національного розвитку українців Австрійської монархії. Національно-територіальна автономія, широка політична самоуправа, отже, могли стати своєрідним замінником втраченої в минулому власної державності на зразок тієї, яку одержали поляки в Галичині у 60-х рр. XIX ст. Тому-то вимога поділу Галичини дістала широку підтримку серед українського населення — на її підтримку Головна Руська Рада та її філіали на місцях до кінця січня 1849 року зібрали понад 200 тис. підписів. Реалізація автономії бачилась галицьким політикам на шляху федералізації Австрійської монархії. Головна Руська Рада виступила з ініціативою щодо входження українських представників до складу міської управи Львова (грудень 1848 р.).

Змагання до політичної самоуправи зумовили потребу в організації збройних сил. Головна Руська Рада та її філіали стали ініціаторами руху за створення українських військових та воєнізованих формувань (національної гвардії в містах, селянської самооборони на Прикарпатті, батальйону так званих гірських стрільців), які розглядалися як зародок збройної репрезентації українців Австрійської монархії, здатної стати на захист їхніх національних прав. Формування української національної гвардії в місті домагалися українці Львова в заяві на ім'я головного військового командування в Галичині від 6 серпня 1848 року. Головна Руська Рада з відповідною заявою зверталася 7 серпня 1848 року до Крайової президії, а, діставши відмову, — до віденського уряду та імператора. При цьому пропонувалося запровадити в гвардії вишкіл українською мовою, а у відзнаках поєднати державну і національну символіку (австрійського орла і українського лева, синій, жовтий і чорний кольори). Понад 300 осіб нараховував загін української національної гвардії в Яворові. У Жовкві і Стрию для української національної гвардії були посвячені хоругви.

Зростання політичної активності йшло в парі з пожвавленням культурно-освітнього руху. Виникла гостра потреба в книжках, бо ж до революції їх не видавали. Життя диктувало необхідність об'єднати наукові, літературні і освітні сили та визначити поле їх діяльності. Це повинен був зробити перший з'їзд діячів науки і культури ("Собор руських учених"). Ініціатором з'їзду був письменник Микола Устиянович, який, будучи священиком у с. Славському, весною 1848 року двічі звертався з цього приводу до керівництва Головної Руської Ради. Його ініціативу підтримав заступник голови Головної Руської Ради І.Борисикевич, отож ідею проведення з'їзду

вдалося здійснити.

На з'їзд, який відбувся у Львові 19—25 жовтня 1848 року, з усіх кінців краю з'їхалися 118 учасників, серед них чимало письменників, вчених, учителів, журналістів, дрібних службовців, юристів, студентів, а також духівництва. Були це здебільшого друзі, однодумці й послідовники "Руської трійці", які й задали тон з'їздові. На пленарних засіданнях, що відбувались у приміщенні духовної семінарії, виступали Іван Борисикевич, письменники Микола Устиянович, Рудольф Мох, Йосиф Левицький, Йосиф Лозинський, Іван Гушалевич та ін. Їхні промови, за словами очевидця Василя Ільницького, "дихали свободою і патріотизмом". Душею з'їзду був поет, "соловей карпатський", М.Устиянович. У своїй промові він закликав учасників до самовідданої праці на добро гнобленого віками українського народу, пропонував набиратися сили у "громкого Шевченка", високо оцінив заслуги перед українською культурою М.Шашкевича та його друзів, підкреслив роль революційного Відня, який виборов демократичні свободи для народів Австрійської монархії. Гучними оплесками зустрів з'їзд виступ польського поета-демократа Генрика Яблонського, який віщував велике майбутнє українському народові в колі слов'янських народів.

Протягом кількох днів учасники з'їзду працювали в 9 секціях. Важливе значення мали внесені секціями пропозиції про заснування господарського та історичного товариств, охорону пам'яток історії та культури, видання популярного підручника історії України. Секція шкіл накреслила широку програму українського шкільництва. Більшість членів секції мови та літератури висловилися за літературну мову, близьку до народної, "гражданський" шрифт і фонетичний правопис, залишивши однак прихильникам церковнослов'янської мови, які були в меншості, свободу використання в наукових працях церковнослов'янської мови, етимологічного правопису. Згодом це негативно позначилось на книговидавничій справі. З великим інтересом зустріли учасники з'їзду доповідь видатного вченого, колишнього члена "Руської трійці" Якова Головацького, який подав широкі відомості про етнічну і мовну єдність всього українського народу. На засіданні 25 жовтня засновано Товариство народної освіти як керівний орган "Руської Матиці" — культурно-освітньої організації, завданням якої було видання для народу дешевих книжок. Закінчився з'їзд під вигуки "Хай живе українська демократія!"

Перший з'їзд діячів культури був важливою подією в культурному житті Львова, Львівщини, всієї Східної Галичини. Він сприяв згуртуванню сил нечисленної ще тоді української інтелігенції, ростові її демократизму і патріотизму.

В умовах революції великого розмаху набула боротьба за народну освіту. Вимога запровадити в народних школах, гімназіях та інших навчальних закладах Східної Галичини викладання українською мовою містилась у петиції від 19 квітня 1848 року. Згодом широка громадськість через Головну Руську Раду та місцеві ради почала домагатися організації українських шкіл по всіх селах і містечках, розширення навчальних планів — із викладанням основ сільського господарства, ботаніки, ремесла, історії українського народу та сусідніх країн, відкриття доступу селянським дітям до гімназії, запровадження навчання рідною мовою в середніх і вищих школах, заснування закладів для підготовки вчителів, вилучення шкіл Східної Галичини з-під нагляду римо-католицького духовенства і т. ін. Відповідаючи на ці вимоги, уряд 9 травня 1848 року погодився на запровадження викладання українською мовою в народних школах, 31 серпня 1848 року оголосив про викладання української мови як факультативного, а 4 грудня 1848 і 8 січня 1849 року — як обов'язкового предмету в гімназіях. У такий спосіб внаслідок наполегливих вимог народу українська мова щораз більше не тільки завойовувала народні школи, а й проникала в гімназії Східної Галичини. 13 вересня 1848 року з'явився імператорський патент про відкриття кафедри української мови у Львівському університеті. Професором відкритої на початку 1849 року кафедри став Я.Головацький.

Ставилася також вимога запровадження української мови в діловодство установ, військовий вишкіл та написання назв населених пунктів, площ і вулиць Львова та інших міст. На одному з засідань Головної Руської Ради обговорювалося питання про увічнення

пам'яті видатних діячів українського народу, зокрема про спорудження пам'ятника Богданові Хмельницькому у Львові.

Великою мірою активізувалося літературне життя міста. Загальне політичне і культурне збудження сприяло піднесенню літературної творчості послідовників "Руської трійці" — Миколи Устияновича й Антона Могильницького. В їхніх творах звучали патріотичні мотиви, любов до рідного краю, його історії, заклики до самовідданої праці для добра народу. Виданням першої поетичної збірки розпочав літературну діяльність львівський поет І.Гушалевич, у поезіях якого, написаних у дусі народних пісень, звучали любов до рідної землі, ідея єдності українського народу. Відбулись певні зрушення у видавничій діяльності. Посилення інтересу до нової української літератури викликало потребу перевидання кращих її зразків у Галичині. У 1849 році І.Борисикевич видав у Львові повість "Маруся" Г.Квітки-Основ'яненка, П.Головацький переклав українською мовою повість Миколи Гоголя "Тарас Бульба", яка вийшла друком у Львові 1850 року.

Значну роль у пожвавленні літературного життя відіграли засновані у Львові під час революції перші українські газети "Зоря Галицька" (редактор Антін Павенцький), "Галичо-руський вісник" (редактор Микола Устиянович), "Новини", "Пчола" (редактор Іван Гушалевич). У них друкувалися кращі твори відомих письменників М.Устияновича, А.Могильницького, І.Гушалевича, Р.Моха, Луки Данкевича та ін. В "Зорі Галицькій" уперше було надруковано патріотичний вірш М.Шашкевича "Болеслав Кривоустий під Галичем 1139", у "Пчолі" — уривки з 5-ї частини "Енеїди" та "Пісню на новий 1805-й год... Алексію Борисовичу Куракіну" Івана Котляревського, в "Новинах" — деякі вірші Миколи Костомарова.

Деякі галицькі газети подавали інформацію про громадсько-культурне життя в Україні, зокрема про Кирило-Мефодіївське товариство та його учасника Тараса Шевченка. Газета "Поступ" в одному зі своїх травневих номерів 1848 року у статті Карла Падуха "Польська і українська національність на Україні..." повідомляла про викриття на Україні царською жандармерією таємного товариства, один з членів якого, Т.Шевченко, "чоловік з народу, родом з польської України, звільнений з кріпацтва", розпочав свою діяльність у Києві, звідки "розбіглися його пісні, повні гарячих відзивів у живописній народній мові до українців. Русь вільна, незалежна була кличем Шевченка".

Газета "Дневник руський" у жовтні 1848 року в статті "Слово о Русі і її становищі політическім" писала, що Т.Шевченко "сегодня уважаний есть яко мученик справи руськой вольності... Патріотичеські письма Шевченка звісні суть в всей Малой Росії й Україні і много причиняються до возбудженія духа". І.Вагилевич на сторінках цієї газети називав Т.Шевченка знакомитим поетом; у віршах якого "повно ревного чуття", зазначивши при тому, що в рукопису залишається його поема "Кавказ", яка не має собі рівних в літературі. В тій самій газеті польський поет Генрик Яблонський надрукував вірша "Мученикам вольності з року 1847", в якому оспівував кирило-мефодіївців як борців і мучеників "за свободу, за вольність братій".

Звістки про участь Т.Шевченка в антиурядовій організації, його боротьбу засобами поетичного слова за свободу народу сприяли ростові популярності поета серед східногалицької інтелігенції.

В умовах викликаного революцією культурного збудження у Львові розгорнувся аматорський театральний рух. Перші кроки львівського українського театру були пов'язані з використанням драматургії Наддніпрянської України. 26 жовтня 1848 року група аматорів у Львові поставила перероблену І.Озаркевичем "Наталку Полтавку" І.Котляревського під назвою "Дівка на відданю, або на милування нема силування". 21 листопада 1848 року відбулася друга вистава п'єси, а 24 лютого 1849 року було поставлено п'єсу "Москаль-чарівник" Г.Квітки-Основ'яненка. Українські вистави мали великий успіх, будили серед народу патріотичні почуття, любов до рідної культури. Досягнення аматорського театру 1848—1849 рр. заклали основу для дальшого розвитку театрального руху, організації у Львові 1864 року першого в Галичині професійного українського театру.

Визначальною подією стало заснування 1849 року з ініціативи Головної Руської

Ради Народного Дому у Львові, який став на якийсь час осередком культурного і наукового життя українського населення Львівщини, всієї Східної Галичини. Піднесення українського національного руху на політичний рівень, створення ним власних національно-політичних і культурно-освітніх структур, висунення і поступова реалізація програми національного самоствердження українців на території їх компактного проживання — у східній частині Галичини — в рамках конституційної Австрійської монархії стало великою несподіванкою для польських громадських кіл, які й далі уявляли себе єдиними повноправними господарями краю, а від початку революції виношували плани відродження польської державності, спочатку хоч би у вигляді крайової автономії для всієї Галичини, включно з її українською частиною.

Дії української сторони були для поляків тим більше незрозумілими, що вони далі дотримувалися застарілих стереотипів, вважаючи українців частиною польського народу, яка відрізнялась від поляків тільки релігійним обрядом, їхню мову — діалектом польської мови, а культуру і літературу — частиною культури і літератури польської. Розрив цього уявного зв'язку був визнаний польською стороною за зраду польських національних інтересів. Широкі кола польської громадськості виступили проти українського руху, об'єднавшись в антиукраїнський демократично-ліберально-шляхетський блок.

На цьому ґрунті польсько-українські взаємини чимраз більше ускладнювалися, набувши характеру політичного протистояння. Навколо українського питання виникла гостра полеміка. Позицію української демократії в ній репрезентував священик із с. Втлини на Лемківщині Василь Подолинський (1815—1876), родом із с. Біличі на Самбірщині, який у брошурі "Слово перестороги", що друкувалась влітку 1848 року в Сяноку, висунув постулат національної незалежності українців та налагодження українсько-польських взаємин на демократичній і рівноправній основі. "Так, ми — українці, — заявив він, — і віримо твердо у воскресіння вільної, незалежної України... Ніщо не може здержати нас від стремлінь, загальних для цілої Європи... Усі ми хочемо бути вільними разом з іншими народами... Хочемо бути народом і будемо ним неодмінно". Національне визволення він пов'язував з досягненням національної свободи усіма слов'янськими народами і влаштуванням ними свого буття на федеративних засадах. Сформульований В.Подолинським ідеал незалежності українського народу та його візія шляхів досягнення цього ідеалу засвідчили початок нового етапу в розвитку національно-політичної ідеї в Галичині, що йшла від "Руської трійці", етапу, який відповідав рівневі національно-політичної думки на Наддніпрянській Україні, репрезентованої концепцією Кирило-Мефодіївського братства.

У ході полеміки українське питання переросло рамки внутрішньокрайової проблеми і набуло європейського звучання. Намагання представників польських громадських кіл заперечувати існування українців в Галичині, а український національний рух 1848—1849 рр. зобразити перед європейською громадськістю як інспірований австрійською владою (на противагу польському рухові) контрреволюційний виступ вузького кола представників вищого греко-католицького духовенства, позбавленого підтримки широких народних мас, спонукало українські кола звертатись до цієї громадськості з роз'ясненням реального стану справ.

Саме таким мотивом керувалася Головна Руська Рада, надсилаючи на Слов'янський з'їзд до Праги свою делегацію, сподіваючись продемонструвати там перед широким світом самостійність українського народу, знайти союзників серед інших слов'ян та за їхньої підтримки домогтися забезпечення своїх конституційних прав. У дискусіях польсько-українській секції І.Борисикевич, обгрунтовуючи свою позицію, заявляв, що "так же, як поляки прагнуть закласти в Галичині фундамент для цілої Польщі, так і галицькі українці хочуть створити основу насамперед для українців, які живуть в Австрії, і вимагати визнання всієї української національності". Укладена під час з'їзду польсько-українська угода, що передбачала зрівняння в правах українців і поляків, означала перемогу української делегації, фактичне визнання польською стороною справедливості її вимог. Реальними результатами з'їзду, на якому галицькі українці вперше зустрілися з представниками інших слов'янських народів на ниві

політичної діяльності, стали також чесько-українське зближення, що тоді зародилося, та роз'яснення суті українського питання перед громадськістю слов'янських земель.

Голова Головної Руської Ради Григорій Яхимович багато зробив для з'ясування позиції української сторони в конституційній комісії австрійського парламенту під час її роботи над проектом перебудови Габсбурзької монархії на засадах федералізму, де він захищав національний принцип побудови федерації і домагався поділу Галичини на дві самостійні провінції — українську і польську. Його підтримала частина чеських депутатів — членів конституційної комісії.

Офіційні заяви української сторони про толерантне ставлення до національних меншин та відповідно здійснювана політика знайшли розуміння і сприятливий відгук серед певної частини німецьких поселенців Галичини, стимулюючи їх до підтримки українського руху (участь німецьких мешканців Львова у підписанні петиції з вимогою поділу Галичини, їхні висловлювання за створення української національної гвардії у Львові, служба на офіцерських посадах у батальйоні так званих гірських стрільців і т. ін.).

Загроза втрати національної ідентичності в разі перемоги польської сторони і потреба мати реальну підтримку в прагненнях до національного самоствердження стимулювали лоялістичні позиції українського руху щодо Австрійської конституційної монархії, яка, в свою чергу, була зацікавлена в підтримці українців перед небезпекою втратити цей край і тому також ішла на певні поступки. Проте урядові кола, йдучи на вимушені поступки українцям з мовно-культурних питань, все ж не брали на себе зобов'язань з важливих питань політичних, зокрема щодо поділу Галичини чи формування української національної гвардії. Її формування у Львові, як і в інших містах та селах Львівщини, було заборонено. Не знайшов підтримки і проект поділу Галичини на дві провінції. Австрійський уряд ще в липні 1848 року дав таємну вказівку Галицькому губернському управлінню робити все для того, щоб знешкодити агітацію за поділ краю на окремі провінції за етнічною ознакою — українську і польську. Місцеві органи влади займали таку саму позицію. Якби ця вимога про поділ була задоволена, переконував намісник Галичини Агенор Голуховський вищі інстанції у Відні, і "русини внаслідок свого національного розвитку при теперішніх ієрархічних відносинах зміцнилися б, в такому разі якщо не теперішнє, то, безумовно, майбутнє покоління звернулося б до споріднених народів, які живуть під ,скіпетром російським, з метою створення єдиного міцного державного організму. Тоді руська частина Галичини при прогресі освіти і матеріальної культури стала б вогнищем підступів і заходів, що мають на меті як злом ієрархічної сили духівництва, так і згадане вище об'єднання народів. Коротше кажучи, могла б початися така ж боротьба за Русь, яка протягом багатьох років з перервами, але з залізною послідовністю ведеться за відродження вільної і незалежної Польщі". В остаточному підсумку згідно з так званою октройованою конституцією від 4 березня 1849 року адміністративний статус Галичини було збережено без змін.

І все ж український національний рух періоду "Весни народів" на Львівщині — це важлива сторінка в історії Галичини. Іван Франко, оцінюючи його, слушно зазначав, що "розмах до правдивого, широкого і всестороннього національного життя в тім часі був дуже добрий, що пізнішим поколінням майже на кожнім кроці приходиться нав'язувати до того, що вже було розпочато або бодай задумано в 1848 році".

Із поразкою революції і відновленням абсолютизму багато завоювань, здобутих українцями Львівщини в революційну добу, було втрачено. Але започатковані нею перетворення дістали продовження в реформах 60-х рр., завдяки яким Австрія перетворилась на конституційну монархію, в умовах якої західні українці змогли продовжити змагання за реалізацію своїх програмних вимог періоду "Весни народів", у тому числі щодо об'єднання українських земель Австрії в одну адміністративну структуру, тобто автономію; а крім галичан і закарпатоукраїнців, з 60-х рр. включились у цей процес також і буковинці. На грунті тих автономістичних засад з 90-х рр. XIX ст. зародилась ідея відродження української державності, спроба реалізації якої відбулася в 1918 — 1919 рр. у формі ЗУНР та її злуки з УНР.

Із розгромом об'єднаними силами Австрії і

Росії угорської революційної армії влітку 1849 року в імперії Габсбургів було відновлено абсолютистський режим з його централістично-бюрократичною системою. У розвитку національного руху на Львівщині настав майже десятилітній антракт.

Вистоявши під натиском революційної бурі, правлячі кола Австрії швидко втратили інтерес до українців і в умовах неоабсолютизму 50-х рр. пішли на зближення з угорським і польським дворянством, яке в 60-х рр. завершилось перетворенням Австрії в дуалістичну Австро-Угорську державу та наданням обмеженої крайової автономії Галичині, тобто фактичною передачею адміністративної влади в краї польській аристократії, що означало нове обмеження національних прав українського населення. За таких умов декларовану федералістською конституцією 1860 року рівність національностей українцям Львівщини і всієї Східної Галичини необхідно було відстоювати у тривалій важкій боротьбі. Новий виток національного руху почався в 60-х рр. уже в умовах конституційної ери, крайової автономії та австро-угорського дуалізму.

Однак на той час національно-патріотичний табір значно ослаб. Більша частина української інтелігенції (переважно духовенство і чиновництво), відтіснювана політично і економічно домінуючою польською і угорською верхівкою, розчарована крахом своїх надій на одержання політичної переваги в краї у 1848—1849 рр. за допомогою Габсбургів, не відмовляючись від лояльності щодо Австрії, почала шукати підтримки в Росії. Відходячи поступово від ідеалів національного руху часів "Руської трійці" і "Весни народів", вона все більше схиляється до консерватизму, солідаризується з російськими слов'янофілами в прагненнях до злиття роздрібнених частин Слов'янства в єдине політичне ціле під главенством царської Росії. Відтак категорично заперечує реальне існування окремих східнослов'янських націй (російської, української і білоруської) та рішуче відстоює тезу про "єдиний общеруський народ", до якого зараховує і населення Східної Галичини, Північної Буковини і Закарпаття, отже, стає на шлях національного самозречення. Представники цього табору, яких стали називати "старорусами", "твердими русинами", а згодом "москвофілами" або "русофілами", тривалий час домінували в суспільному житті західноукраїнських земель, відвертаючи значну частину української спільноти від участі в реальній національно-будівничій праці, послаблюючи цим фронт національно-патріотичних сил у боротьбі за свободу. Щедру фінансову підтримку надавали їм офіційні та деякі громадські кола Росії, націлюючи їх на протидію українському рухові.

За таких умов носієм національної ідеї і продовжувачем традицій національного руху попередніх десятиліть в Галичині, зокрема на Львівщині, виступило нове молоде покоління інтелігенції (вчителі, письменники, журналісти, юристи, студенти). Її появі частково сприяла шкільна реформа 60 — 70-х рр., згідно з якою шкільництво перейшло під опіку світських освітніх органів і було запроваджене обов'язкове початкове навчання дітей рідною мовою, завдяки чому в Галичині у 1868/1869 навчальному році налічувалось уже 1293 державні початкові школи з українською мовою викладання, а до кінця XIX ст. чисельність письменного населення серед українців досягла близько 30 відсотків. З'явились перші українські середні школи: гімназії у Львові (1874 — 1878) та Перемишлі (1868). Відкривались нові україномовні кафедри у Львівському університеті.

Молода інтелігенція на початку 60-х рр. започаткувала новий, так званий народовський, напрям національного руху, що орієнтувався на народ і стояв на ґрунті національного самоутвердження та визнання національної єдності українців Галичини і Наддніпрянщини. Великий стимулюючий вплив на нього справили сповнені демократизму і народолюбства прояви тогочасного національного життя в Наддніпрянській Україні ("Кобзар" Т.Шевченка, твори П.Куліша, журнал "Основа", інші українські видання). Прагнучи наблизитись до українського життя, молодь жадібно ловила полум'яні заклики Т.Шевченка, кохалася в пам'ятках козацької слави і навіть одягалася по-козацьки, записувала народні пісні, впроваджувала в літературу і журналістику народну мову й український правопис (так звану кулішівку). Для неї Україна стала обітованою землею, а "Кобзар" — Євангелієм. Наслідуючи приклад України, вона намагалась виховувати у своїх

співгромадян любов до народу, прищеплювати їм бажання піднести його культурно, економічно і політично.

Першими представниками нового напряму стали молоді письменники-романтики Володимир Шашкевич (син Маркіяна — засновника "Руської трійці"), Федір Заревич, Євген Згарський, Ксенофонт Климкович, Данило Танячкевич, які на початку 1862 року заснували у Львові першу нелегальну молодіжну організацію — громаду (за зразком Київської громади), що зайнялася національним вихованням її учасників. За її почином організувалась учнівська громада в Самборі. Громади стали осередками жвавого патріотичного руху серед молоді.

Організаційною базою молодого руху стали спочатку редакції львівських літературних часописів "Вечорниці"(1862—1863), "Мета" (1863—1864), "Нива" (1865), "Русалка" (1866). Згодом вона розширилась за рахунок новостворюваних товариств: "Руська Бесіда" (1861), при якому засновано перший професійний український театр (1864), "Просвіта" (1868), яке зайнялося виданням популярної літератури і організацією читалень по селах, Товариство імені Т.Шевченка для опіки над письменством (1873), яке згодом було реорганізоване в наукове (1892), "Руське педагогічне товариство" (1881), що опікувалось розвитком українських шкіл, музично-хорове товариство "Торбан" (1870), яке популяризувало українські народні пісні, твори українських композиторів.

У народовський рух включалось дедалі більше представників творчої інтелігенції: композитори Михайло Вербицький — автор музики до створеного спільно з П.Чубинським українського національного гімну "Ще не вмерла України", Іван Лаврівський, Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, художники Корнило Устиянович, Теофіл Копистинський, Антон Пилиховський та ін.

Зміцнивши свої традиції на культурній ниві, народовський рух почав відтісняти на другий план москвофільство і на рубежі 70—80-х рр. поширив свою діяльність на політичну ниву. Початок їй поклало заснування у Львові політичних часописів "Батьківщина"(1879) для селян і "Діло" (1880) для інтелігенції. Тоді ж у Львові почав виходити літературно-науковий журнал "Зоря" (1880), який набув значення всеукраїнського органу.

Душею нової організації став визначний публіцист Володимир Барвінський (1850—1883) — редактор"Правди", а потім "Діла". За його ініціативою у Львові в 1880 році було проведено всенародне віче за участю двох тисяч селян як першу спробу єднання народовців з масами.

У 1885 році народовці заснували у Львові свій керівний політичний орган — Народну Раду на чолі з Юліаном Романчуком, редактором "Батьківщини", яка оголосила себе спадкоємницею національної програми Головної Руської Ради з 1848 року і послідовно домагалася автономії для українських територій в межах Австро-Угорщини.

Репрезентований народовцями національний рух на Львівщині мав чимале значення для Наддніпрянської України і для загальноукраїнської справи взагалі. В умовах бюрократичних репресій проти українства в Росії Галичина, за словами М.Грушевського, незважаючи на важкі умови власного національного життя, взяла на себе роль центру українського руху, духовного П'ємонту, свого роду "Культурного арсеналу, де створювались і удосконалювались засоби національного, культурного і політико-суспільного відродження українського народу". Наддніпрянські патріоти, позбавлені можливості реалізації своєї літературної продукції рідною мовою у себе вдома, тимчасово перенесли національну громадсько-культурну діяльність до Галичини, в умови вільнішого, конституційного життя. У львівські видання спрямували плоди своєї творчості кращі літературні сили Наддніпрянської України: П.Куліш, Марко Вовчок, В.Антонович, О.Кониський, І.Нечуй-Левицький, Панас Мирний та інші. Водночас наддніпрянці надали фінансову допомогу галичанам при заснуванні всеукраїнського органу — літературно-громадського журналу "Правда" (1873) тощо. Надавши свої сторінки духовній еліті Наддніпрянщини, народовські видання стали загальноукраїнською трибуною для пропаганди національної ідеї. В свою чергу, моральна і матеріальна підтримка з боку наддніпрянців, їхній особистий вплив, участь у львівських виданнях сприяли росту національного руху в краї, виходу за межі вузького провінціалізму, на всеукраїнські

обшири.

Проте з ростом народовського руху вшир в ньому почали брати гору консервативні елементи. Спрямувати його в демократичне русло, радикалізувати і політизувати, подолати провінціалізм, зорієнтувати на ідеали загальнолюдського поступу, європейської цивілізації намагався М.Драгоманов, маючи намір перетворити Галичину в осередок поширення політичного руху на всю Україну. І.Франко, підкреслюючи великий авторитет вченого серед галицької громадськості в 70—80-х рр., зазначав, що "Драгоманов європеїзував галицьких русинів, перетворив доти панівне сентиментальне українофільство в свідоме змагання за здобуття не тільки національних, а й загальнолюдських прав українському народові". Під його впливом в Галичині сформувалася ціла генерація молодої інтелігенції, яка в середині 70-х рр. започаткувала радикальну течію в національному (народовському) русі на чолі з Іваном Франком (1856—1916), Михайлом Павликом (1853—1915), Остапом Терлецьким (1850—1902) і прагнула надати цьому рухові модерного європейського характеру. Через свої часописи "Громадський друг", "Дзвін", "Молот" (1878), "Світ" (1881—1882), організацію народних віч радикали політизували широкі народні маси.

За всіма ознаками народовський рух на Львівщині 60—80-х рр. відповідав організаційній (культурній) стадії національного руху з істотною домішкою елементів стадії політичної.

У 90-х рр. XIX ст. національний рух на Львівщині вступив у політичну стадію розвитку. У той час на базі наявних суспільно-політичних течій в краї організувались перші політичні партії з програмами та політичними гаслами, які були розраховані на участь широких суспільних верств в їхній реалізації. Завдяки цьому національна ідея почала оволодівати народними масами, а національний рух, що набував політичного змісту, став масовим.

У Галичині першою такою партією стала заснована в 1890 році у Львові Русько-Українська Радикальна Партія (РУРП) — перша легальна українська політична партія європейського типу і разом з тим перша в Європі селянська партія соціальної орієнтації. Згодом у краї були створені нові партії: Українська Національно-Демократична Партія — УНД (1899) — найпотужніша і найвпливовіша в краї, Українська Соціал-Демократична Партія — УСДП (1899) і Католицький Русько-Народний Союз (1896), перетворений 1911 року на Християнсько-Суспільну Партію.

Найближчими своїми програмними завданнями РУРП і УНДП поставили змагання за національно-територіальну автономію Східної Галичини і Північної Буковини з власним сеймом і адміністрацією (у 1918 році ця вимога стосувалась і Закарпаття), УСДП — культурно-національну автономію, а кінцевою метою національного руху спочатку РУРП (1895), а за нею УНДП і УСДП сформулювали в своїх програмах здобуття культурної, економічної і політичної самостійності українського народу, його державної незалежності та об'єднання його земель. Здійснення своїх ідеалів РУРП бачила "лише при повній самостійності політичній русько-українського народа". Метою УНДП, як вказувалось у відозві її керівного органу — Народного комітету — від 5 січня 1900 року, є "незалежна Русь-Україна, в якій би всі частини нашої нації з'єдналися в одну новочасну культурну державу". УСДП у програмній статті свого органу "Воля" заявила: "наша ціль: вільна держава українського люду — Українська республіка".

Із того часу політична самостійність України стала головним гаслом національного руху на Львівщині. Спільна політична платформа була передумовою тісної співпраці провідних українських партій. Після невдалої спроби досягнення політичного компромісу народовської "Народної Ради" з польською сеймовою більшістю і крайовою адміністрацією Галичини (так званої політики "нової ери") та кривавих виборів 1897 року український рух під політичним проводом УНДП, яка поступово радикалізувалась, при співпраці з нею РУРП і УСДП набуває опозиційного щодо влади характеру, орієнтується на власні сили, на організацію народних мас. Національно свідомі народні маси поступово стають реальною основою руху. Москвофільство остаточно втрачає свої колишні позиції, і греко-католицьке духовенство на чолі з митрополитом Андреєм Шептицьким

(1865—1944) остаточно стає на національний грунт як впливова сила національного руху. Стаючи одностайним в своїх національних змаганнях, суспільство полегшує собі цим політичні і культурні здобутки.

XX століття почалось для українців Львівщини посиленням боротьби за відділення Східної (української) Галичини від Західної (польської) і утворенням окремої автономної адміністративно-політичної одиниці — коронного краю. У 1900 році в краї відбулися чисельні багатолюдні віча під гаслами поділу Галичини та об'єднання її української частини з Буковиною і створення на цих землях суцільного українського краю.

У вічевій кампанії взяла участь студентська молодь, яка виступала під гаслами політичної незалежності України. Студентське віче у Львові 14 липня 1900 року заявило, що справа державної самостійності українського народу "обіймає не одну галузь або одну фазу нашого життя, нашого розвитку", а "є синтезою всіх наших змагань, всіх наших стремлінь, всього життя нашої нації". У програмній промові, яку виголосив на вічу студент Лонгин Цегельський, говорилось, що українцям залишається одне — "створити свій власний державний організм, свою власну незалежну самостійну українську національну державу в етнографічних границях по всій території, заселеній українським народом... Тільки в такій державі, тільки в самостійній Україні зможе відповідно зажити наша нація".

Тема української незалежності стала предметом дискусій на сторінках львівської періодичної преси. У ній взяв участь серією статей І.Франко, який своїм незаперечним авторитетом підтримав постулат незалежності. Він вважав, що хоч ідеал національної самостійності України за тодішніх умов міг здаватися поза межами можливого, все ж національно-патріотичним силам належало "вживати всіх сил і засобів, щоб наближатися до нього".

Великих масштабів набув вічевий рух у 1905—1906 рр., який проходив під гаслами демократизації виборчої системи. У вічі з вимогами загального, рівного, безпосереднього і таємного виборчого права, яке відбулося з ініціативи УНДП у Львові 2 лютого 1906 року, взяло участь близько 50 тис. осіб, переважно селян, що засвідчило високу політичну свідомість галицьких українців. Внаслідок тривалої боротьби під час виборів, проведених після виборчої реформи 1907 року, українцям Галичини вдалося домогтися обрання 22 представників українських партій до Державної Ради у Відні і 12 до крайового сейму. Завдяки цьому українці дістали можливість краще відстоювати свої права з парламентської і сеймової трибун.

Активізація політичного життя й ріст незалежницьких настроїв на Львівщині мали чималу притягальну силу для політичного підпілля й політичної еміграції з Наддніпрянщини. Тривалий час тут знаходили прихисток і простір для політичної діяльності політемігранти з України: Д.Антонович, В.Винниченко, М.Вороний, Д.Донцов, В.Дорошенко, А.Жук, М.Залізняк, С.Петлюра, М.Русов, Г.Хоткевич, Б.Ярошевський та ін.

Львівський журнал "Правда" першим опублікував реферат із програмними засадами ранніх наддніпрянських самостійників — членів Братства тарасівців (1893).

Терени Львівщини стали ареною організаційної діяльності першої на Наддніпрянщині української партії — РУП, почавши від публікації у Львові її трактату "Самостійна Україна"(1900, автор — М.Міхновський).

У Львові у 1902—1904 рр. перебували закордонні комітети РУП. Львів був місцем проведення її другого з'їзду (1904). Тут знаходилась також друкарня партійних видань, її політичні органи "Добра новина" (1903), "Селянин" (1903—1905), "Праця" (1904—1905), а також брошури, листівки, відозви. Згодом аналогічну діяльність проводила у Львові УРСДРП (1905—1907). Таким чином, Львівщина відігравала роль бази організаційно-політичної діяльності патріотичних сил наддніпрянської України, спрямованої проти імперсько-самодержавницького режиму в Росії.

Тривалими зусиллями народовців і представників інтелігенції Наддніпрянщини 1894 року відкрито кафедру історії України у Львівському університеті, яку зайняв прибулий з Києва український історик Михайло Грушевський (1866—1934). Активно включившись у політичне життя, він разом з І.Франком став незабаром ідейним лідером національного руху і символом його єднання обабіч австро-російського державного кордону.

Із приїздом М.Грушевського до Львова активізувалась боротьба за український університет як доказ завершення культурної програми національного відродження, повноти національної культури. Незважаючи на наявність власних наукових сил, українцям вдалося до 1914 року забезпечити собі лише 7 звичайних кафедр та 3 доцентури у Львівському університеті. Цей університет на той час уже значною мірою був полонізований, а заміщенню українських кафедр чинились усілякі перешкоди. Тому українське студентство уже з кінця 1890-х рр. почало домагатися відкриття у Львові окремого українського університету.

Широкий резонанс мав демонстративний вихід 600 українських студентів з Львівського університету (1901) на знак протесту проти дискримінаційної політики ректорату і професури щодо українців. Питання про український університет жваво обговорювалось на студентських вічах, на крайовому сеймі, у Віденському парламенті. Його домагалися під час демонстрацій, заворушень, що розганяла поліція. Болюче університетське питання тримало в напрузі галицьке суспільство. На цьому грунті студент Мирослав Січинський вчинив замах на намісника Анджея Потоцького, смертельно поранивши його з пістолета (1908). Іншою жертвою на цьому грунті став студент Адам Коцко, смертельно поранений пострілом із пістолета під час сутички, спровокованої шовіністично настроєними польськими студентами (1910). Питання українського університету не знімалося з порядку денного до 1918 року.

Вперту боротьбу довелось витримати українцям з польськими автономістами за створення мережі українських середніх шкіл. За 50 років крайової автономії ціною різних поступок їм вдалося домогтися від сеймової більшості згоди на заснування у Східній Галичині лише 6 українських державних гімназій, в тому числі 2 на Львівщині (у Львові і Стрию). Навчені гірким досвідом, вони були змушені вдатися до заснування приватних українських середніх шкіл. У 1908—1911 рр. під егідою Українського педагогічного товариства на Львівщині було засновано дві приватні гімназії (в Буську і Яворові) та одну вчительську семінарію (у Львові). Крім того, під опікою громадських організацій і церкви було засновано дівочу гімназію сестер Василіянок у Львові та вчительську семінарію у Яворові. Велике значення для консолідації національних сил мало утвердження в краї завдяки спільним зусиллям літературних сил всіх частин України єдиної з Наддніпрянщиною літературної мови та запровадження в шкільне навчання (1892), а згодом у діловодство установ фонетичного правопису.

Вогнищем національної науки стало Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, яке під керівництвом М.Грушевського з 1897 по 1913 рік перетворилось фактично на неофіційну всеукраїнську академію наук, видавши близько 4 тис. томів різних видань українознавства, в тому числі і 8 томів його монументальної праці "Історія України-Руси" — найвидатнішого твору української наукової історіографії, який дав історичне обґрунтування української державності й зробив визначальний вплив на державницьке виховання поколінь. Поруч з М.Грушевським головними діячами товариства були І.Франко та В.Гнатюк.

Була створена густа мережа культурно-освітніх осередків. Товариство "Просвіта" у 1914 році мало в різних кінцях краю 78 філій, 2944 читальні і 109950 членів. Своїми бібліотеками, курсами для неписьменних, хорами, театральними виставами, концертами та популярними виданнями вона сприяла піднесенню національної свідомості народних мас. Майже в усіх містах і містечках вогнищами національно-культурного життя стали народні доми.

Завдяки підтримці митрополита Андрея Шептицького у Львові засновано Український національний музей (1905).

У Львові на повну силу розквітнув талант І.Франка. Зі Львовом і Львівщиною була пов'язана літературна творчість його сучасників і послідовників Тимофія Бордуляка, В'ячеслава Будзиновського, Степана Ковалева, Антона Крушельницького, Дениса Лукіяновича, Осипа Маковея, Андрія Чайковського, Василя Щурата. Початок XX ст. ознаменувався приходом в літературу творчого угруповання "Молода Муза", яке започаткувало модерністську течію в літературному житті всієї Східної Галичини і Львова, інтегруючи його в світовий літературний процес. Окрасою української літератури став редагований М.Грушевським

та І.Франком "Літературно-науковий вісник" (1898—1907) — всеукраїнський літературний орган, на сторінках якого друкувалися найкращі літературні сили України: М.Вороний, М.Коцюбинський, Леся Українка, В.Винниченко, П.Грабовський, Б.Грінченко, А.Кримський, М.Кропивницький, О.Кобилянська, О.Кониський, Б.Лепкий, О.Маковей, І.Нечуй-Левицький, О.Олесь, В.Самійленко, В.Стефаник, М.Старицький, І.Тобілевич та ін. Кращі твори світової і української літератури популяризувала Українсько-руська видавнича спілка у Львові, яка у 1899—1907 рр. випустила понад 300 видань белетристичної і науково-популярної літератури.

Визначними подіями культурного життя, справжніми національними маніфестаціями стали святкування у Львові 100-річчя українського національно-культурного відродження (від часу появи "Енеїди" І.Котляревського, 1898), 25-річчя літературної творчості І.Франка (1898), 35-річчя творчої діяльності корифея української музики М.Лисенка (1903), 100-літній ювілей М.Шашкевича (1911) і Т.Шевченка (1914).

Справі утвердження національної ідеї прислужилося і театральне мистецтво, зокрема театр "Руської Бесіди" у Львові, який у 1905—1906 рр. на чолі з його керівником Миколою Садовським та незрівнянною Марією Заньковецькою здійснив постановку кращих творів української драматургії (п'єс М.Старицького, І.Карпенка-Карого).

Впевнено ставало на професійну основу музичне життя краю. У 1903 році у Львові відкрито Вищий музичний інститут. Його діяльність сприяла вихованню цілої плеяди обдарованих музикантів і композиторів. У розвиток і популяризацію національного хорового мистецтва великий внесок зробило засноване у Львові співоцьке товариство "Боян"(1891) та аналогічне товариство в Стрию. Значну роль у пропаганді української музики відіграли співаки світової слави Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський та ін.

Виразнішого національного характеру набувало образотворче мистецтво. Консолідаторами мистецького руху були засновані у Львові "Товариство для розвою руської штуки" (1898) та "Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки" (1905). Організовані ними у Львові виставки відкрили нові сторінки в розвитку західноукраїнського мистецтва, а виставка 1905 — перша Всеукраїнська мистецька виставка — стала справжньою маніфестацією духовного єднання західноукраїнських і наддніпрянських митців. Душею національного мистецького життя в краї був талановитий художник Іван Труш, поруч з яким творили визначні живописці Модест Сосенко, Юліан Панькевич, Ярослав Пстрак, Антон Манастирський, Остап Курилас, Олекса Новаківський, Олена Кульчицька. З-поміж українських скульпторів світову славу здобув Михайло Паращук — автор портретів М.Грушевського, І.Франка, В.Стефаника, М.Лисенка і С.Людкевича.

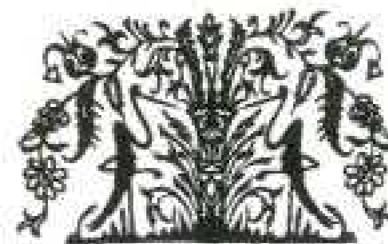
Значно зміцнилась матеріальна база національного руху за рахунок створення і діяльності національних економічних установ: "Народна Торгівля", "Дністер", "Крайовий Кредитовий Союз", "Сільський Господар", "Крайовий Ревізійний Союз" "Союз Молочарських Спілок", "Союз для збуту худоби" та ін. Широкого розмаху набув кооперативний рух. У 1904 році був створений Центральний союз українських кооперативів, який мав близько 550 філій і 180 тис. членів.

Уся Львівщина вкрилась мережею спортивних товариств "Січей", "Соколів", а у 1913 році у Львові створено військове товариство "Українські Січові Стрільці", яке займалося фізкультурним та військово-патріотичним вихованням молоді. 28 червня 1914 року у Львові відбувся парадний огляд "Січей", "Соколів" і "Січових Стрільців", який продемонстрував згуртованість української молоді навколо гасла боротьби за національну свободу.

Усе це зміцнило в народних масах краю відчуття власної сили, переконало їх у можливості здобування національних прав наполегливою працею, консолідацією національних сил, організованою боротьбою за свободу.

м. Львів

ЕТНОГЕНЕЗ УКРАЇНЦІВ



Василь БАЛУШОК

Засобом культурної адаптації конкретної людської популяції до конкретних природно-географічних і соціальних умов виступає етнічна культура. Саме внаслідок такого пристосування популяція й перетворюється на етнос. Тип же етнічної культури та її особливості визначаються етногенетичною нішею в єдності природного і соціального складників. Етногенетична ніша відіграє роль матриці, яка "відштамповує" певну етнічну культуру, в результаті існування якої тільки й може з'явитися усвідомлення наявності "своїх" і існування поза "своїми" "чужих", тобто етнічна самосвідомість, а отже, і етнос.

Формування української етногенетичної ніші в основному завершується на межі III і IV чвертей I тисячоліття н.е., що детально розглянуто нами в окремій статті (1). Тепер же проаналізуємо етнокультурну і етнічну ситуацію на слов'янських землях України, спричинену названою нішею, в час утворення та існування Київської Русі.

На VIII—IX ст., тобто напередодні і на час утворення Київської Русі, на території України, як відомо, проживало кілька слов'янських т.з. "племен". Це поляни, волиняни, хорвати, уличі, тиверці, деревляни, західні сіверяни і, можливо, також бужани і дуліби, що їх частина дослідників вважає за попередників волинян. На півночі Правобережжя, південніше Прип'яті, на територію України частково заходили землі дреговичів. Ці "племена" насправді були співплемінностями — сім'ями генетично споріднених племен. У добу фінальної первісності співплемінності виступали основними етнічними одиницями, тобто етносами. Окремими етносами виступали і названі слов'янські "племена". Про це недвозначно свідчать слова літописця: "Имъяхуть бо обычая своя, и законы отець своих и предания кождо своя норов"(2). Проте закони української етногенетичної ніші диктували свої умови. Тому напередодні утворення Київської Русі на слов'янських землях України спостерігається формування етнічної спільності, що перекривала окремі "племена"-етноси і мала спочатку надетнічний характер (метаетнічна спільність). Дана спільність простежується за всіма чотирма параметрами: етнокультурним, етномовним, етноконфесійним, етнополітичним (3).

Існування етнокультурної метаетнічної спільності серед слов'ян-протоукраїнців найперше засвідчує археологія. Саме у VIII—IX ст. практично всю територію, заселену названими співплемінностями, за винятком сіверян, займає археологічна культура Лука-Райковецька. На землях Росії та Білорусі тоді існували зовсім інші археологічні культури (тушемлинсько-банцерівська, мощинська). Лише сіверяни, що залишили пам'ятки волинцевської та роменської культур, в етнокультурному відношенні відрізнялися від інших протоукраїнських "племен". Вони становили етнокультурну периферію нового етносу, що виникав на землях України. Поступово західні сіверяни, які в своєму культурогенезі мали спільне з "племенами" лука-райковецької культури, теж були втягнуті в орбіту українського етногенетичного процесу.

Різниця між слов'янським населенням майбутніх України, Росії та Білорусі проявлялася в господарстві і, зокрема, в системах землеробства, які відповідали місцевим природним умовам і склалися історично. На півдні панівною системою землеробства у I тис. був переліг, який на час утворення Київської Русі у більшості районів змінюється дво- і трипільною системами. І лише на Поліссі — маргінальній зоні України — продовжує панувати підсіка. В Лісостепу(4) ж вирубне землеробство в часи Київської Русі зберігається лише як засіб знищення лісу. З часом значення підсічного землеробства в Україні ще більше зменшується. На землях Росії та Білорусі в той час саме підсічна система землеробства продовжувала відігравати дуже важливу, а часто й основну роль, хоч була поширена і перелогова система, особливо в районах, де зустрічалися ділянки лісостепу та в місцях значних лісових вирубок. І лише на староорних землях там переважало дво- і трипілля(5). Відповідною була і різниця в знаряддях та наборі сільськогосподарських культур. Так, на півдні основним орним знаряддям повсюди був плуг та пристосовані до місцевих умов типи рала з широколопатевим наральником, що

походили від давніх знарядь плужного типу ще дослов'янського населення. У північній, в основному лісовій, зоні орали в більшості сохою, а також використовували місцеві типи рала з наральниками безлопатевого типу, що походять з Середньої Європи. При підсічному ж землеробстві використовували лише борону-сукуватку, мотику і сокиру. Із землеробських культур на півдні більше поширена була озима пшениця, на півночі — яра, існували й інші відмінності в наборі сільськогосподарських культур. У північній зоні снопи сушили за допомогою спеціальних пристроїв з використанням вогню, на українських землях, де теплих сонячних днів більше, — на сонці. Зерно зберігали на півночі в більшості у спеціальних наземних будівлях, на півдні — в зернових ямах(6). Подібність до господарства північних земель виявляє лише господарство периферійної зони України — Полісся, але теж не в усьому. До сказаного слід також додати різну віддачу землі на рівну кількість праці, що затрачувалася на півдні й на півночі. Мала віддача на півночі вела до значного розвитку різних промислів(7).

Етнокультурна спільність південних земель Русі і відмінність їх від північних виявлялася також у ремеслах. Для ремесел на українських землях, зокрема, була характерною більш рання поява токарного та горизонтального ткацького верстатів, візантійські впливи в ювелірній справі, давні місцеві традиції в металургії. Сама поява останньої на землях України пов'язана з Балканським і Кавказьким світами. Металургія України доби Київської Русі має суттєві відмінності від металургії північних областей слов'янської Східної Європи (напр., цільнометалеві вироби та цементація, пов'язані з кельтською традицією, на відміну від зварних, пов'язаних з традицією Балтійської зони на півночі)(8). У деревообробних ремеслах на півдні набагато ширше, ніж на північних землях, використовувалися листяні породи дерева. Вони тут більше поширені й відповідають місцевим умовам. Вологий же клімат лісової зони спричиняє швидке руйнування деревини листяних порід, і там ширше вживаються стійкі в таких умовах хвойні породи(9). Сировиною для ткацького ремесла на землях України здавна були коноплі, а в Росії та Білорусі — здебільшого льон, що й закономірно, зважаючи на неоднаковість поширення цих культур у різних природних зонах (збільшення частки посівів льону і зменшення конопель з півдня на північ)(10).

У галузі керамічного виробництва для всіх "племен" у рамках лука-райковецької культури, і потім їхніх нащадків, простежується спільність прийомів виготовлення посуду, його асортименту, орнаментації та успадкованість їх від кераміки празько-корчацької культури і, в той же час, відмінність від кераміки слов'янського населення інших регіонів Східної Європи(11).

Спільність етнокультурного характеру протоукраїнського населення виявлялася і в житлобудуванні, побутовій культурі, транспорті. Зокрема, скрізь на півдні Русі панівним типом житла була заглиблена в землю каркасно-стовпова чи зрубна будівля з обмазаними глиною, а часто й побіленими стінами, а також широке використання ґрунту при будівництві. Ця будівля мала (сформовані чи в зародку) всі основні конструктивні особливості майбутньої української хати (призьба, сіни, чотири(три)схилий дах, функціонально доцільна в місцевих умовах долівка та ін.). На українських землях, щоправда, зафіксовано побутування й інших типів житла (наземного, з підклітом та ін.), зокрема на Поліссі, у містах (у т.ч. в Києві)(12). У північних же лісистих районах житлом у переважній більшості служили зрубні будівлі, з дощатою підлогою, підклітом і необмазаними та небіленими стінами. Відмінності між східнослов'янськими півднем і північчю поширювалися й на надвірні будівлі. Не була широко розповсюджена на півдні, судячи з усього, й лазня. На такий висновок наводить подив літописця — жителя південного Києва — з того, як новгородці миються в лазнях(13). У містах майбутньої України існувала також давня традиція кам'яного мурування, пов'язана з Південною Європою. Інтер'єр традиційного житла південноруських земель також містив більшість елементів, що з часом розвинулися в характерні для українського традиційного помешкання предмети інтер'єру (піл, глиняні лежанки, піч місцевої конструкції, мисник, лави, скриня). Те ж саме слід сказати й про інші речі хатнього вжитку (керамічні світильники, посуд тощо)(14). У той же час дослідження півночі Русі, зокрема відомі археологічні розкопки в Новгороді, свідчать, що більшість типів і форм побутових речей, зафіксованих у росіян у XVIII — XIX ст., існували вже у давньоруський період.

Основним видом наземного транспорту на півдні в літній період служив віз. У лісових же районах півночі в давньоруський період віз був поширений мало, там увесь рік їздили на санях. Невипадково при розкопках у Новгороді знайдено кілька сотень деталей від саней, і лише одна деталь (колесо) від воза(15).

Щодо одягу, археологічно він простежується слабо, і в літописах свідчень про нього мало. І все ж встановлено, що для слов'ян України VIII—IX ст., до якої б вони співплемінності не належали, за винятком периферійних сіверян, був характерний одяг з однотипним скромним набором прикрас (жіночі скроневі кільця в півтора оберти й персні). У той же час північні "племена" мали дуже багатий на прикраси одяг і кожне — власні скроневі кільця(16). В орнаментальних мотивах мистецтва Південної Русі також чітко простежується своєрідність, що сягає своїми коренями ще скіфського звіриного стилю, орнаментальних форм черняхівської епохи та грекоримської традиції(17). Ще до утвердження християнства тут поширюється інгумація, тоді як на інших східнослов'янських землях панувала кремація(18). Південноруські землі мали й свою традицію писемності — від ідеографічних знаків епохи бронзового віку (зрубна культура) та сарматів, через вживання грецьких і латинських літер у черняхівську епоху до докириличного письма, що виникло на основі грецького з додаванням власних спеціальних знаків(19). Кириличне письмо також швидше утверджується на півдні Русі, у той час як на півночі, зокрема в Новгородській землі, довше зберігається протокирилиця.

Значними були відмінності між східнослов'янськими півднем і північчю в обрядово-міфологічній сфері. Про це можна судити на основі ретроспективного розгляду фольклорно-етнографічних матеріалів, що стосуються обрядовості та демонології і які сягають своїми коренями язичницької давнини. Вони засвідчують значні відмінності в термінах проведення, символіці та структурі обрядовості, а також несхожість культів і демонологічних персонажів (великі відмінності у зовнішньому вигляді й функціях русалки, водяника і водяного, лісовика і "лешего"; мавка, хованець, чорнокнижник, упир та ін., відсутні у росіян і т.п.)(20). (Звичайно, в обрядово-міфологічній культурі українців, як і в інших її сферах, існують значні регіональні відмінності. Проте в цілому вона складає комплекс, відмінний від аналогічних культурних комплексів інших народів.)

Релігієзнавчі дослідження показують, що для язичницьких пантеонів південноруських та північноруських земель теж були властиві значні відмінності, і на півдні існувала осібна етноконфесійна спільність. Зокрема, відомий з літопису пантеон Володимира був пантеоном саме Південної Русі, де князь, який прийшов у Київ з північного Новгорода, намагався утвердитися і тому підлаштовувався до настроїв місцевого населення. Так, у той час, як на півночі культ Перуна не дістав великого поширення, а в деяких районах взагалі був відсутній, на півдні він стає головним божеством. Провідну роль у пантеоні північних земель, чи їхньої частини, відігравав Велес, який там уявлявся у вигляді ведмедя. На півдні ж Велес виступав у іпостасі змія. Відомі з літопису Хорс, Семаргл, Дажбог і, можливо, Стрибог були південноруськими богами іранського походження. Крім цих божеств, південноруський язичницький пантеон, очевидно, включав і інших, невідомих чи маловідомих на півночі, наприклад Трояна, а також Вія, що виявляє велику подібність до іранського Ваю (Ваухкасура)(21). Після прийняття християнства, з яким, до речі, слов'яни майбутньої України познайомилися раніше, ніж жителі майбутніх Росії і Білорусі(22), відмінності в етноконфесійній сфері між східнослов'янськими півднем і північчю продовжують зберігатися. Були вони пов'язані все з тими ж дохристиянськими віруваннями, які, незважаючи на християнізацію, побутували й далі(23). Відомо також, що населення Новгородської, Ростовської, Муромської земель чинило введенню християнства активний опір, якого, очевидно, не було (або ж він був слабшим) у Південній Русі. Причиною такого спротиву виступали язичницькі вірування місцевого угро-фінського населення, які підживлювали язичництво тамтешніх слов'ян, вносячи в нього також додатки й зміни, порівняно з язичництвом південноруського населення(24).

На час утворення Київської Русі на слов'янських землях України складається і етнолінгвістична спільність. Мовознавці порізному визначають час остаточного формування української мови, хоча вагомо обґрунтований є той погляд, що це сталося в XI—XIII ст., основним показником чого вважається занепад редукованих ъ, ь і формування

фонетичних наслідків цього занепаду(25). Разом з тим, незалежно від того, на який час припадає ця подія, більшість вчених (О.Шахматов, П.Житецький, А.Кримський, К.Німчинов, Ю.Шевельов, Г.Півторак, О.Стрижак, С.Висоцький) вказують, що вже з VI—IX ст. у слов'янського населення України складаються стійкі мовні особливості. Вони, з одного боку, відмежовували протоукраїнців від слов'янського населення майбутніх Росії і Білорусі, а з іншого — об'єднували в спільність, що охоплювала діалекти окремих "племен", будучи показником формування єдиної мови на цій території(26).

І нарешті, на час утворення Київської Русі серед слов'янського населення України складається етнополітична спільність, що виростає, як і інші сфери культури, на ґрунті давньої місцевої політичної традиції, започаткованої ще в VI—IV ст. до н.е. скіфами та грецькими містами-державами Північного Причорномор'я. Так от, у II половині І тис. н.е. спостерігається стійка тенденція до політичного об'єднання слов'янських "племен", що населяли територію України. Це відзначає більшість дослідників. Почати слід із племінних союзів антів і склавинів. За ними на історичну арену виступив потужний дулібський союз (у VI ст. вже існував), що, за В.Сєдовим, об'єднав волинян, деревлян, полян, уличів, тиверців, хорватів і навіть південних дреговичів(27). М.Брайчевський також вважає, що полянський союз, який існував після розгромленого аварами дулібського союзу, об'єднував не одних власне полян, а й уличів, тиверців, дулібів, бужан, волинян, хорватів. Деревляни, з якими поляни якийсь час ворогували, не входили до цього союзу(28). До думки про існування потужного племінного союзу на землях України напередодні утворення Київської Русі прийшов і Б.Рибаков(29). В.Баран і Д.Козак також вважають, що на той час слов'янські "племена" на території України були об'єднані союзом, на чолі якого спочатку стояли дуліби, а після розгрому їх аварами — поляни(30). І нарешті, напередодні утворення Київської Русі на українських землях виникає держава Руська Земля зі столицею в Києві. Г.Лебедєв доводить, що її територія охоплювала Середнє Подніпров'я — Нижнє Подесення — Верхнє Побужжя(31). Я.Ісаєвич, проаналізувавши дані східних та візантійських джерел і спираючись на праці інших дослідників, встановив, що у IX ст. влада київських князів у тій чи іншій формі поширювалась на захід аж до володінь Великоморавської держави, включаючи землі сандомирських лендзян (нинішня Польща)(32).

Названа етнокультурна, етноконфесійна, етномовна і етнополітична спільність метаетнічного характеру, що складається на українських землях у VIII — IX ст., у свою чергу, сприяла об'єднанню слов'янських "племен", які вона охоплювала. Всі жителі даної території починають усвідомлювати свою схожість, зокрема в розглянутих нами сферах культури, і відмінність у цьому від мешканців інших земель (за принципом: житло, знаряддя, одяг, обряди і т.д. у "нас" не такі, як у "них", а отже, "ми" не такі, як "вони").

При цьому слід мати на увазі, що етнічна самосвідомість, звичайно, включає два рівні: нижній, що формується під впливом безпосереднього оточення і є слабоусвідомлюваним, актуалізуючись, як правило, лише в порубіжних ситуаціях, і верхній, що формується етнічною інтелігенцією на основі нижнього рівня і вноситься в маси. Для доновітніх часів характерним було, по-перше, існування нижнього рівня самосвідомості часто в латентній формі, дехто говорить навіть про етнічне підсвідоме(33), а по-друге, відсутність справжньої етнічної інтелігенції й існування лише протоінтелігенції (верства книжників).

Першим проявом самосвідомості етносу, який утворювався на українських землях, що знайшов відображення у джерелах (попри всю їх фрагментарність і специфічність), можна вважати особливе зображення співплемінності полян у "Повісті временних літ". Для нього характерні типові риси етноцентризму(34), який, особливо в давні епохи, виступає стрижнем етнічної самосвідомості. Поляни, за оцінкою літописця, "мудръ и смыслени", чого не сказано про інші "племена". Вони мають шлюбні звичаї, опис яких наводиться. І взагалі, полянам приписується все лише позитивне. Їм протиставлені інші східнослов'янські співплемінності, які "не вѣдуще закона Божиа", а також "живяху звѣрскым образом, живуще скотьскы: и убиваху друг друга, ядуще все нечисто". У них, за свідченням літописця, на відміну від полян, "браченья не быша" і "срамословье у них предъ отцами и предъ снохами". Всі вони "погании", тоді як поляни є добрими християнами(35).

Літописець, протиставляючи полянам інші, "чужі" слов'янські "племена", відносить до них лише північні й північно-східні співплемінності. Це, зокрема, радимичі, в'ятичі, кривичі, сіверяни, деревляни, а також всі інші, які, як спеціально підкреслено, "живяху в лѣсѣхъ, якоже всякый звѣрь", тобто "племена" лісової зони, в якій проживали, крім названих, дреговичі й словени. Разом з тим літописець не відносить до цих "чужих" "племен" південно-західні співплемінності, хоча пише про них часто. Тобто зображення волинян, бужан, дулібів, тиверців, уличів, хорватів не тотожне зображенню північних і північно-східних співплемінностей. Вони не наділяються негативними рисами: з усього видно, що для літописця вони теж "свої". Із слов'янських "племен", що проживали на території України в число "чужих" потрапили лише периферійні сіверяни та південні дреговичі (що справді відрізнялися в етнокультурному плані), а також деревляни, які на час утворення Київської Русі перебували в стані гострого воєнного конфлікту з полянами і Києвом зокрема(36).

Етнічна самосвідомість у більшості випадків, в усякому разі коли існує її верхній рівень, має виражатися в особливій самоназві. На час утворення Київської Русі та на початку її існування новоутворювана етнічна спільність, про яку йдеться, загальної самоназви ще не мала, зберігалися етноніми окремих "племен". Проте зародження такого осібного етноніма вже фіксується в джерелах. Це — "русь" (у множині) і "русин" (в однині), назва, що поширилася спочатку в середньонаддніпрянській землі полян.

Виникнення в кінці IX — в X ст. Київської Русі, що об'єднала в одному державному організмі кілька етногенетичних ніш (зокрема українську, а також ті, що утворювалися на територіях Білорусі й Росії), загальмувало етногенетичний процес на землях України, як, до речі, й Білорусі та Росії. Назва "Русь" поширюється на всю територію Києворуської держави, і виникає те явище, яке прийнято називати Руссю в широкому значенні. Поряд з цим існує Русь у вузькому смислі, яка охоплює лише Середнє Подніпров'я з центром у Києві. Етнонім "русь" теж вживається у вузькому значенні (стосовно населення середньонаддніпрянської Русі) і в широкому (стосовно населення всієї Київської Русі). При цьому все ж у широкому смислі, як правило, він вживається лише при стиканні жителів Київської Русі з представниками інших держав і народів. Усередині ж Київської Русі "руссю" звалися тільки жителі Київської землі(37). Спільність етнічного характеру, яка охоплює все слов'янське населення Русі в широкому смислі ми визначаємо як метаетнічну (у першу чергу етнополітичну). Спочатку вона складається з етнічних спільнот давнього племінного типу (на території України це поляни, уличі, тиверці, хорвати, волиняни, деревляни, південні дреговичі, західні сіверяни, можливо, також бужани і дуліби (якщо це не попередні назви волинян), на базі яких, все ж із деякою корекцією, викликаною новими умовами, виникають спільності земельно-територіального типу. Цей процес був взаємопов'язаний з розгортанням феодальної роздробленості і утворенням системи земель-князівств.

Основними землями на теренах України в XI—XII ст. були Київська, Галицька, Волинська, Чернігівська, а також Переяславська, яка майже весь час тяжіла до Київської землі, та південні райони Турово-Пінської землі. У складі Чернігівської землі відособлювалася Сіверська земля, яка, як і Турово-Пінська, частково виходила за межі України. Ще можна виділити невелику Болохівську землю, якій вдалося "вижити" на київсько-волинсько-галицькому прикордонні. Відповідно, на території України фіксуються такі земельні етнічні спільноти: русь (кияни), галичани, володимирці (волинці), чернігівці, дрібна спільнота болохівців, а також периферійні — турівці й сіверяни (пізніше — севрюки). Останні дві спільноти, займаючи прикордонне положення між етносами, що формувалися і, відповідно, між їхніми етногенетичними нішами — українською й білоруською та російською — втягуються в етногенетичний процес на землях і України, і Білорусі та Росії.

Якщо напередодні утворення Київської Русі в середньонаддніпрянській Руській Землі формується етнічна еліта, яка формулює перші ознаки загальнопівденноруської (тобто в перспективі української) етнічної самосвідомості у формі етноцентризму полян і поширення його на інші південноруські співплемінності, то в XI—XII ст. формуються земельні еліти, які формулюють земельні етнічні самосвідомості.

Осібні самосвідомості земельних спільнот мали й інші прояви, окрім наявності їхніх

етнонімів (які добре простежуються за даними літописів). Зокрема, такими проявами земельних самосвідомостей є намагання триматися "своїх" князів і династій (у рамках метадинастії Рюриковичів), що вело до відособлення від інших земель. Прикладів такого роду джерела містять достатньо, а саме щодо київської (руської), чернігівської, володимирсько-волинської, галицької громад(38). Місцеві політичні еліти, вкорінюючись на підвладних землях і створюючи на їхній основі князівства, сприяли витворенню мереж комунікацій (княжі адміністрації з їхніми канцеляріями і штатами писарів, церковна організація, зокрема єпископії, мережі торгових шляхів), у яких велику роль відігравала писемність(39). Ці мережі комунікацій, охоплюючи населення кожної з земель, об'єднували і згуртовували місцеві громади, сприяли усвідомленню ними єдності та окремішності від громад сусідніх земель-князівств.

Земельні громади мали кожна свої власні інтереси, що часто не збігалися з княжими. Це, зокрема, досить часто траплялося тоді, коли віче позбавляло князя чи його спадкоємців столу, або втручалося в розпорядження князя та змушувало його діяти відповідно до волі громади. Як відзначає М.Грушевський, "громади, вибираючи князів і умовляючися з ними, зовсім не зважали на княжі рахунки старшинства та умови, маючи на меті здобути собі певну симпатичну особу". При цьому "се право громади — закликати до себе князя, до певної міри признавалося серед князів"(40). І князівство виступало лише формою державності даної землі.

Воєнні конфлікти і суперництво між землями теж виникали далеко не завжди з вини князів і не зводилися лише до міжкнязівських чвар. М.Владимирський-Буданов на основі літописів визначив, що довготривала ворожнеча і протиріччя існували між новгородцями й ростовцями; між смолянами, з одного боку, й новгородцями, суздальцями та полочанами — з іншого; між суздальцями і киянами (руссю)(41). А у випадку міжкнязівських чвар князь легко міг набрати ополчення в своїй землі і вести його проти князя сусідньої землі-князівства саме "тому, що в тих, кого він збере під своїм стягом, відчувались також свого роду ворожі спонукання проти тих, які ополчилися за супротивного князя"(42).

Ворожість між населенням різних земель виявлялася також у випадках, коли княжий стіл займав князь, який прибув з іншої землі. Він часто приводив з собою з тієї землі і "княжих мужів", які посідали в його адміністрації різні відповідальні посади. При цьому, будучи чужинцями, ці люди творили різні неподобства щодо жителів землі, які, в свою чергу, платили їм відвертою ворожістю. Тому після смерті князя досить частими були вибухи гніву ображеного місцевого населення (що, до речі, охоплювали всі його верстви), спрямовані проти цих урядовців. Описуючи заворушення, літописи підкреслюють чужинність цих людей у даній землі. Наприклад, вони вказують, що кияни громили саме турівців, як це сталося в 1146 р., чи суздальців у 1158 р., або ж, що урядовці-русини (тобто вихідці з Київської землі), багато зла заподіяли ростово-суздальцям у 1176 р.(43).

Етнічна ситуація на майбутніх російських та білоруських землях була аналогічною, там існували свої групи земельних спільнот. Так, М.Костомаров, який свого часу багато займався проблемою етнічного розвитку Давньої Русі, виділяє в Білорусі "народності" полочан і смолян, в Росії — новгородців, псковичів (як перехідну групу від новгородців до полочан), ростово-суздальців і в'ятичів, які поділялися на дві гілки — східну, або рязанську, і західну(44). В інших країнах тогочасної Європи спостерігається така ж картина. Так, у Франції, окрім північної французької етнічної спільності, існували провансальці, бургундці, нормандці; в Польщі, крім поляків, — мазовшани, поморяни, кашуби, а можливо, й інші; в Чехії — чехи і моравани; в Німеччині — сакси, алемани, бавари та інші(45).

Чим були названі етнічні спільноти на землях України (як і Росії, Білорусі та інших названих країн): групою близькоспоріднених (тобто українських) етносів, що становили самостійну метаетнічну спільність, чи яскраво вираженими субетносами одного (знову ж українського), але аморфного (що характерно для середньовіччя взагалі) етносу, не до кінця зрозуміло, виходячи з недостатньої розробленості теорії етносу стосовно епохи середньовіччя(46). Ми схиляємося до першої точки зору. Так звана давньоруська народність була типовою метаетнічною спільністю, що охоплювала, до речі, не самі лише етнічні, а й ряд метаетнічних (зокрема й українську) спільностей. Великих за територією розселення етносів, зокрема в Європі, в епоху середньовіччя просто не було, з

огляду на нерозвиненість мереж комунікацій, в т.ч. інформаційних, що ними передається етнокультурна і етнічна інформація, а також через слабку просторову мобільність більшості населення. Раннє і частково розвинуте середньовіччя — це період етнічної дрібності(47).

Проте українська етногенетична ніша (як і ті, що існували на територіях Росії та Білорусі) диктувала свої умови. Тому хаотична спочатку боротьба між землями-князівствами Русі досить скоро вилилася в ситуацію, що характеризувалася відособленням князівств Південної Русі та об'єднанням їх у етнополітичну спільність. Так було сформовано тут два "інтеграційні центри" — Галицько-Волинський і Чернігівський, об'єднаних боротьбою за Київ(48). Північні і північно-східні землі Русі — Полоцька, Новгородська, Ростово-Суздальська відособлюються від Києва і формують власні етнополітичні спільності(49). Відбувається об'єднання української етногенетичної ніші новою системою загальноукраїнських комунікацій, в т.ч. інформаційних, з'являється загальноукраїнська етнічна еліта. Наслідком є нівелювання локальних субніш. Це призводить до поширення в цей час на всіх південноруських землях етноніма "русь"/"русин", який раніше вживався лише стосовно середньонаддніпрянського населення. Так, з кінця XII ст. до "Русі", як у територіальному, так і в етнічному, плані, входить Чернігівщина, а з початку XIII ст. топонім "Руська земля" і етнонім "русь"/"русин" поширюється і на Галичину та Волинь. Фіксується він у цей час і на Закарпатті. Цей процес знайшов відображення в літописах, що відбивало стан вищого, ідеологічно формованого рівня етнічної самосвідомості. У північних і північно-східних землях топонім "Русь" розповсюджується пізніше, починаючи з кінця XIII ст. Тоді ж там починає утверджуватися і похідний від нього етнонім, але вже не "русь"/"русин", що здавна побутував на півдні, а "русские", витісняючи місцеві земельні назви. Термін же "русин" на півночі вживався лише обмежено — в канцелярській мові, і тепер він виходить з ужитку(50).

Досить важко на даному етапі дослідження робити якісь більш-менш остаточні висновки щодо часу і самого процесу поширення назви "Русь" на білоруських землях, оскільки стан вивчення цієї проблеми далекий від задовільного. І все ж сучасні дослідники відносять час поширення етноніма "русь" у Білорусі до XIII—XIV ст.(51). В Україні ж у той самий час (з XIV ст.) на позначення білорусів починає вживатися назва "литвини", хоча в самій Білорусі це був один з крайових етнонімів(52).

Таким чином, загальмований утворенням Київської Русі процес формування українського етносу, який з розгортанням феодальної роздробленості знову дістав продовження, можна вважати на кінець XII — початок XIII ст. в основному завершеним. Етнонім "русь"/"русин" є першим загальноукраїнським етнонімом, який дожив аж до XVIII—XIX ст., а на заході України — до XX ст., коли був замінений назвою "українці". Збереження одного й того ж етноніма впродовж цього часу свідчить на користь збереження і одного типу етнічності, одного й того ж етносу.

---

1 Див.: *Балушок В.* Формування об'єктивної основи для етногенезу українців // Нар. творчість та етнографія.- 2000.- №1.

2 Полное собрание русских летописей.- С.-Петербург, 1908.-Т.2. Ипатьевская летопись (далі - ПСРЛ.2).- Стб.10; Стосовно давньослов'янських "племен" як етносів див.: *Ісаєвич Я.* Україна давня і нова.- Львів, 1996.- С. 33-34,42; *Бромлей Ю.В.* Очерки теории этноса.- М., 1983.- С. 267.

3 Див.: *Брук С.И., Чебоксаров Н.Н.* Метаэтнические общности // Расы и народы.- М., 1976.- Вып.6.

4 Лісостепова зона і в II пол. I тис.н.е. теж корінним чином відрізнялася за своїми природними умовами від більш північної лісової зони (див.: *Кириков С.В.* Человек и природа восточноевропейской лесостепи в X - начале XIX в. - М., 1979. - С. 9-15).

5 *Довженок В.Й.* Землеробство давньої Русі. - К., 1961.- С. 6,61,83,104-105,123; *Седов В.В.* Восточные славяне в VI-XIII вв. - М., 1982. - С. 237; *Шмидт Е.А.* О земледелии в верховьях Днепра во второй половине I тыс.н.э.// Древние славяне и Киевская Русь.- К., 1989.- С. 70,72-73.

6 *Довженок В.Й.* Землеробство...- С. 66,70,88-90,132,154; *Седов В.В.* Восточные славяне...- С. 236,237-238; *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография.- М., 1991.- С. 38, 42,48,74-76,82,83; *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології.- К., 1995.- С. 54-55; *Бєляєва С.О., Пашкевич Г.О.* Зернове господарство Середнього Подніпров'я в X-XIV ст.// Археологія.- 1990.- №3.- С. 45.

7 *Ключевский В.* Курс русской истории.- Москва, 1937.- Ч.I.- С. 319-321; *Рыбаков Б.А.* Киевская Русь и русские княжества XII-XIII вв.- М., 1982.- С. 243.

8 *Седов В.В.* Восточные славяне...- С. 240; *Романець Т.А.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки.- К., 1996; *Вознесенская Г.А.* О сложении производственных традиций в древнерусской металлообработке // Археологія.- 1995.- №3; *Її ж.*

Технология кузнечного производства на южнорусских сельских поселениях // Археологія.- 1999.- №2.- С. 117.

9 *Сергеєва М.С.* Дерев'яний посуд з давньоруських міст Середнього Подніпров'я // Археологія.- 1998.- №1; *Колчин Б.А.* Новгородские древности. Деревянные изделия.- М., 1968.- С. 13 та ін.

10 *Боряк О.* Ткацтво в обрядах та віруваннях українців (середина XIX - початок XX ст.).- К., 1997.- С. 22-23.

11 *Седов В.В.* Восточные славяне.- С. 90,136,148,168,170.

12 *Раппопорт П.А.* Древнерусское жилище.- Л., 1975; *Толочко П.* Київська Русь.- К., 1996.- С. 321; *Седов В.В.* Восточные славяне. *Козюба В.К.* Південноруське сільське житло (матеріали до реконструкції заглибленого житла XI-XIII ст.) // Археологія.- 1998.- №1; *Сергеєва М.* Формування інтер'єра середньовічного міського житла // Українці: історико-етнографічна монографія у двох книгах.- Опішне, 1997.- Кн.2.- С. 65-74.

13 ПСРЛ.2.- Стб.7; див. також: История культуры Древней Руси.- М.; Л., 1948.- Т.I.- С. 231; *Рабинович М.Г.* Очерки материальной культуры русского феодального города.- М., 1988.- С. 17.

14 *Сергеєва М.С.* До реконструкції меблів часів Київської Русі // Археологія.- 1994.- №1; Її ж. Дерев'яний посуд з давньоруських міст.; *Козюба В.К.* Південноруське сільське житло.

15 *Колчин Б.А.* Новгородские древности. - С. 51,56.

16 *Седов В.В.* Восточные славяне. - С. 93-94.

17 *Толочко П.* Київська Русь.- С. 307; *Баран В.Д.* Черняхівська культура.- К., 1981.- С. 92; *Романець Т.А.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки; *Петрухин В.Я.* Начало этнокультурной истории Руси IX-XI веков.- Смоленск; М., 1995.

18 *Седов В.В.* Восточные славяне.

19 *Боровський Я.Є.* Біля джерел східнослов'янської писемності // Археологія.- 1991.- №2; *Брайчевський М.* Походження слов'янської писемності.- К., 1998; *Висоцький С.О.* Київська писемна школа X-XII ст.(До історії української писемності).- Львів; К.; Нью-Йорк, 1998.- С. 24,25,44,49,62.

20 *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. - С.-Петербург, 1903. - С. 100; *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. С. 414-420; *Парсамов С.С.* Водно-мифологические персонажи земного происхождения.- Кировоград, 1995; *Давидюк В.Ф.* Українська міфологічна легенда.- Львів, 1992.- С. 78-107.

21 *Васильев М.А.* Великий князь Владимир Святославич: от языческой реформы к крещению Руси // Славяноведение. - 1994. - №2; *Його ж.* "Хорс жидовин": древнерусское языческое божество в контексте проблем Khazaro-Slavica // Славяноведение.- 1995.- №2; *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы.- М., 1965.- С. 22, прим.42; *Мачинский Д.А.* Дунай русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // Русский север: проблемы этнографии и фольклора.- М., 1981.- С. 127; *Абаев В.И.* Образ Вия в повести Н.В.Гоголя // Русский фольклор.- М.; Л., 1958. Т.III; *Тищенко К.* Іранські ізоглоси слов'янських мов // Східний світ.- 1994.- №1-2.

22 *Брайчевський М.Ю.* Утвердження християнства на Русі.- К., 1988.- С. 5-36.

23 Про збереження язичницьких вірувань після прийняття християнства див.: *Тимощук Б.А., Русанова И.П.* Второе Збручское (Крутиловское) святилище // Древности славян и Руси.- М., 1988; *Кирпичников А.Н.* Древнерусское святилище у Пскова // Древности славян и Руси.- М., 1988.

24 *Ратобыльская А.В.* Летописный рассказ о "движении волхвов" и религиозные представления финно-угров // Славяноведение.- 1996.- №5.

25 *Півторак Г.* Українці: звідки ми і наша мова.- 1995; *Його ж.* Мовна ситуація в Київській Русі та її вплив на давньоруську периферію // Мовознавство.- 1997.- №4-5.

26 *Шахматов А.* К вопросу об образовании русских наречий и русских народностей // Журнал министерства народного просвещения. - 1889. - Т.4. - С. 338-339; *Житецький П.Г.* Вибрані праці. Філологія. - К., 1987. - С. 289-294; *Кримський А.* Українська мова, звідки вона взялася і як розвивалася // Історія української мови: Хрестоматія / Упор. С.Я. Єрмоленко, А.К. Мойсієнко. - К., 1996. - С. 23, 31, 34; *Німчинов К.* Українська мова в минулому і тепер // *Там само.* - С. 180-188; *Шевельов Ю.* Чому общерусский язык, а не вібчоруська мова? З проблем східнослов'янської глотогонії // *Там само.*- С. 198-205; *Півторак Г.* Українці: звідки ми і наша мова; *Стрижак О.* Нова наукова концепція про окремі шляхи походження українського та російського народів і їхніх мов // Народна творчість та етнографія.- 1998.- №5-6; *Висоцький С.О.* Київська писемна школа X-XII ст. - С. 185-189.

27 *Седов В.В.* Восточные славяне в VI-XIII вв. - С.93-94.

28 *Брайчевський М.Ю.* Походження Русі.- К., 1968.- С. 135-148,155.

29 История СССР. С древнейших времен до наших дней.- М., 1966.- Т.I.- С. 350,482.

30 *Баран В.Д.* Давні слов'яни.- К., 1997.- С. 133-138,242; *Козак Д.Н.* Етнічні процеси в Україні наприкінці I тис. до н.е. - у I тис. н.е.// Етнічна історія давньої України.- К., 2000.- С. 172.

31 *Лебедев Г.С.* Эпоха викингов в Северной Европе.- Л., 1985.- С. 196-197,337; Його ж. Русь Рюрика, Русь Аскольда, Русь Дира // Старожитності Русі-України.- К., 1994.

32 *Ісаєвич Я.* Україна давня і нова.- Львів, 1996.- С. 90.

33 Див.: *Бромлей Ю.В.* Еще раз о многообразии этничности // Расы и народы.- М., 1989.- Вып.19.- С. 27-28; про етнічне несвідоме і підсвідоме див.: *Рыбаков С.Е.* К вопросу о понятии "этнос": философско-антропологический аспект // Этнографическое обозрение.- 1998.- №6.- С. 8.

34 *Stagl J.* Kulturantropologie und eurozentrismus // Wiener volkerkundliche Mitteilungen.- 1986. Bd.28.- S. 33-35.

35 ПСРЛ.2.- Стб.12.

36 Дет. див.: *Балушок В.* Етноцентризм полян в "Повісті временних літ" і проблема витоків етнічної самосвідомості українців // Наукові записки. Збірник праць молодих вчених та аспірантів.- К., 1999.- Т.3.

37 Дет. див.: *Генсьорський А.І.* Термін "Русь"(та похідні) в Древній Русі і в період формування східнослов'янських народностей і націй // Дослідження і матеріали з української мови.- К., 1962.- T.V.

38 Див., напр.: ПСРЛ.2.- Стб.184,185,186; *Грушевський М.* Історія України-Руси.- К., 1992.- Т.II.- С. 291,317,397,478,479; *Ефименко А.Я.* История украинского народа.-К., 1990.-С. 41-43; *Войтович Л.* Удільні князівства Рюриковичів і Гедеміновичів у XII-XVI ст.- Львів, 1996.- С. 27.

39 Про такі комунікації в Київській Русі і про роль писемності в них див.: *Висоцький С.О.* Київська писемна школа X - XII ст. - С. 194-201 та ін.

40 *Грушевський М.* Історія України-Руси.- К., 1993.- Т.III.- С. 201.

41 *Владимирский-Буданов М.Ф.* Обзор истории русского права.- С.-Петербург; К., 1909.- С. 14.

42 *Костомаров Н.И.* Черты народной южнорусской истории // Костомаров Н.И. Избранные произведения. Автобиография.- К., 1990.- С. 53.

43 ПСРЛ.2.- Стб.237,350; Летописец Переяславля-Суздальского, составленный в начале XIII в.- Москва, 1851.- С. 86; *Ключевский В.* Курс русской истории. - М., 1937. - Ч.1.- С. 330,335; *Грушевський М.* Історія України-Руси.- Т.II.- С. 181; *Костомаров Н.И.* Черты народной южно-русской истории. К., 1990. - С. 67,68.

44 *Костомаров Н.И.* Мысли о федеративном начале в древней Руси // Основа.- 1861.- №1.- С. 130-134.

45 *Арутюнов С.А.* Народы и культуры: развитие и взаимодействие.- М., 1989.- С. 85; Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья.- М., 1982.- С. 123,127,129,146,150,153-156; Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху зрелого феодализма.- М., 1989.- С. 183,276 та ін.; *Колесницкий Н.Ф.* Донациональные этнические общности (по материалам средневековой Германии) // Расы и народы.- М., 1978.- Вып.8.

46 Про різні точки зору на природу середньовічного етносу див.: *Бромлей Ю.В.* Очерки теории этноса.- С. 278 та ін.; *Арутюнов С.А.* Народы и культуры. - С. 85; Колесницкий Н.Ф. Донациональные этнические общност.

47 *Арутюнов С.А.* Народы и культуры.- С. 85.

48 *Брайчевський М.Ю.* Походження Русі.- С. 192.

49 *Ключевский В.* Курс русской истории.- С. 328-345; *Грушевський М.* Історія України-Руси.- Т.II.- С. 127,192-193,228,323.

50 Про процес поширення назви "Русь" як топоніма і похідних від нього етнонімів у різних руських землях див.: *Генсьорський А.І.*Термін "Русь"...; Його ж. Галицько-Волинський літопис (процес складання; редакції і редактори).- К., 1958.- С. 86-90; Його ж. До походження закарпатських русинів // Український історичний журнал.- 1968.- №10.

51 *Чаквін І.У.* Русіны // Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя.- Мінськ, 1989.- С. 434.

52 Словник староукраїнської мови XIV-XV ст.- К., 1977.- Т.1.- С. 549; *Чаквін І.У.* Літвіны, ліцвіны // Этнаграфія Беларусі: Энцыклапедыя.- Мінськ., 1989.- С. 291.

МІЖНАРОДНИЙ ФОРУМ ЕТНОЛОГІВ З ПРОБЛЕМ "МАЛОЇ БАТЬКІВЩИНИ"

Михайло ГЛУШКО

Тепер, у час посилення всесвітньої глобалізації та міграційних процесів, усе більшої актуальності набуває дослідження проблем "малої батьківшини" — села, району тощо, тобто традиційного осередку формування особистості, засвоєння нею етнічних, культурних, соціальних, естетичних, релігійних та інших неперехідних людських цінностей. Це стосується також вивчення проміжних етнічних одиниць (субетносів та етнографічних груп), як складових частин основної етнічної одиниці — етносу (нації).

У країнах Західної Європи різні аспекти поняття "мала батьківщина" стали предметом наукового зацікавлення вже значної кількості фахівців гуманітарного профілю — етнологів, антропологів, культурологів, соціологів та інших. Досить активно досліджують їх і вчені Польщі. Першим важливим підсумком цієї праці польських народознавців стала організація міжнародного наукового форуму "Їхні" малі батьківщини": локальність, корені та особа в умовах змін", який проходив 12-13 жовтня 2001 р. у м. Вроцлаві.

Проведення зазначеної міжнародної конференції зініціювала кафедра етнології Вроцлавського університету в рамках відзначення трьохсотліття заснування цього вузу. Особливо багато зусиль для успішної роботи форуму доклав доцент кафедри етнології, відомий знавець досягнень етнологічної науки у країнах Західної і Центральної Європи Мечислав Троян. Він же залучив до роботи цієї конференції значну частину іноземних дослідників — з Німеччини, Австрії, Угорщини, Чехії, Болгарії, Югославії (Сербії і Чорногорії), України. Загалом, у міжнародному форумі взяло участь майже 60 науковців.

Зокрема, на пленарному засіданні доповіді виголосили професори Ірина Буковська-Флоренська ("локальні і родинні традиції та культурна особа сучасних приміських і міських середовищ Гурнего Шльонська"; м. Цішин), Христина Коссаковська-Ярош ("Ідея "малої батьківщини" в образах мислення про шльонський культурний терен"; м. Ополе), Феліцітас Дробек ("Нарешті вдома? Мала батьківщина переселених російських німців"; м. Фрайбург), Зденек Угерек ("Нова влада і чеські переселенці"; м. Прага),

Мар'ян Кемпні ("Одна Польща і багато "батьківщин": Локальність в умовах глобалізації; м. Варшава"), Райнгард Йоглер ("Глобалізм" — нова "батьківщина" при глобалізації? Народознавчі та антропологічні перспективи"; м. Відень) та інші.

Широке коло наукових питань, пов'язаних зі змістом і суттю поняття "мала батьківщина", було порушене в роботі шести тематичних секцій: "Динаміка локальних структур", "Сила і конструкція культурних коренів", "У колі регіональної спадковості", "Малі батьківщини" етнічних меншин", "Виміри культурної особи", "Культура польської діаспори". Важливо, що кожен з доповідачів підкріплював висловлені думки і запропоновані концепції стосовно "малої батьківщини" як явища значною кількістю документального матеріалу, насамперед автентичними етнографічними першоджерелами, почерпнутими ними під час польових досліджень. Зосередимося на головних і найцікавіших результатах праці цих учасників форуму.

На секції "Динаміка локальних структур" було виголошено ряд доповідей, в яких етнологи і культурологи закцентували увагу на причинах та історичних умовах виникнення, функціонування і збереження до сьогодення різних локальних варіантів традиційної культури, побуту, самосвідомості, повсякденної поведінки тощо в українців (Михайло Глушко), чехів (Ріхард Єржабек), сербів (Душан Дрлайча), поляків (Конрад Гурний, Мирослав Куклік, Євген Клосек, Олександра Бобер та інші). До речі, крім автора цих рядків (у центрі нашої уваги були зміст і суть поняття "мала батьківщина" у галицьких українців), декотрі з названих вище дослідників неодноразово згадували у своїх доповідях й українців. Так, цікаві форми взаємин і взаємозв'язків між румунами, поляками та українцями у другій половині XX ст. виявив у румунському багатоетнічному селищі Качика польський етнолог Є. Клосек. Окремих аспектів життя, побуту та етнокультурних процесів у русинів-українців області Прнявор (Боснія і Герцовина) торкався професор Белградського університету Д. Дрлайча.

На секції "Сила і конструкція культурних коренів" доповідачі зосередили свою увагу передовсім на внутрішній структурі локальної етнічної традиційної культури, шляхах її успадкування, умовах і формах функціонування в наш час тощо. Важливе місце у доповідях учених цієї секції посіли питання діяльності місцевих культурних установ і товариств, їхньої ролі у збереженні та примноженні локальної автентичності в умовах глобалізації та науково-технічного прогресу. Неодноразово вони торкалися і суті самого поняття "мала батьківщина", зокрема, відомий польський етнолог професор Едвард Петрашек ("Мала батьківщина" — від села до регіону") та вже згаданий нами М. Троян ("Концепція "малої батьківщини" в європейській етнології"").

Науковці, котрі працювали в секції "В колі регіональної спадковості", торкнулися питань, пов'язаних з механізмами і принципами успадкування особою етнічних і культурних рис, передовсім представниками етнографічних та етнічних груп сучасної Польщі, що засвідчують назви доповідей: "Культурний пейзаж "малої батьківщини" у процесі пошуків особою рідної людності Шльонська" (Тереза Смолінська), "Повоєнний Вроцлав "землі нічиєї" і "малої батьківщини" (Катерина Райтар), "Болгарська спільнота у Вроцлаві" (Венета Богданова), "Єврейська спільнота Дольного Шльонська" (Єва Вашкевич), "Культурна особа в перспективі регіонального музейництва: Срьода Шльонська" (Роберт Ружицький), "Рецепції простору в контексті досвіду польських переселенців Дольного Шльонська" (Генрік Думін) та інші.

Не менше зацікавлення у присутніх на міжнародному форумі етнологів викликали питання, пов'язані з проявом та функціонуванням самосвідомості у представників різних етнічних спільнот, що в силу певних історичних причин та обставин опинилися в чисельно переважаючому іноетнічному середовищі. Їх порушили доповідачі секції "Малі батьківщини" етнічних меншин", зокрема, Уршула Качмарек ("Сама не знаю, чи є я полька, чи угорка", або "Про спостереження польськості у середовищі угорської Полонії""), Рішард Кантор ("Зміни свідомості у польської регіональної спільноти Угорщини: Деренк та Іштванмайор"), Ельжбета Шот-Радзішевська ("Традиція і зміна у спільноти польських гірських циган після оселення"), Ельжбета Філіп ("Про нас мовили: то такі "голди болди": віламовічани в очах "своїх" і "чужих" у XX столітті"), Галина Русек

("Батьківщина і "свої" для жителів етнічно-культурного пограниччя: Дилема двоїстості на прикладі Шльонська Цішинського") та інші.

Культурні антропологи, етнологи та соціологи, які працювали в секції "Виміри культурної особи", розглянули загальні аспекти та конкретні випадки виникнення і проявів новітніх локальних груп, у тому числі і в міському середовищі. Зокрема, Вальдемар Кулігорський із м. Познані виявив, що тепер у молоді польського міста джерелом ототожнення себе з тією чи іншою локальною спільнотою часто служать різновиди сучасної попкультури. Відомий знавець польського народного одягу Барбара Базіліч із м. Вроцлава простежила взаємозв'язки між етнографічними групами та комплексами традиційного вбрання у поляків, а Ірина Котовіч-Борови із м. Ціханова -конструкцію культурної особи дрібної мазовецької шляхти в контексті функціонування локальних і регіональних структур. Значна частина доповідачів цієї ж секції з'ясувала питання ідентифікації етнічними та етнографічними групами з релігією, вплив останньої на збереження етнічної і локальної самосвідомості, традиційної регіональної культури тощо (Яцек Гжива, Юзеф Новак, Здзіслав Купісінський та інші).

Нарешті, на секції "Культура польської діаспори" доповідачі торкнулися сучасних умов проживання, діяльності і збереження традиційної культури, мови, самосвідомості тощо представниками польської етноменшини у країнах Центральної Європи та у незалежних державах колишнього Радянського Союзу. Зокрема, багатством фактажу і цікавими спостереженнями вирізнялися доповіді аспірантки Вроцлавського університету, уродженки м. Добромиля, що на Львівщині, Олександри Любоневич ("Сучасна мовна і культурна ситуація поляків у Добромилі — Західна Україна"), доцента Софійського університету Катерини Міхайлової ("Мала батьківщина — то ми", чи "Про етнічну і культурну спільноту поляків у Болгарії""), викладача кафедри етнології Вроцлавського університету Антонія Кучинського ("Дві батьківщини казахстанських поляків"), доцента Варшавського університету Івони Кабзінської ("Мала батьківщина" поляків на теренах колишнього Радянського Союзу — нова дослідницька проблема") та інших учасників. На жаль, частина дослідників, яких цікавлять відповідні питання, зокрема й з України, через обмежені фінансові можливості не змогла прибути на цю міжнародну конференцію.

У цілому ж, навіть побіжний огляд кожного із зазначених вище питань, що перебували в центрі уваги вчених у м. Вроцлаві, засвідчує їхню актуальність і для сучасного українознавства. Тим більше, що етнологи цього поважного міжнародного наукового форуму одностайно прийшли до кількох важливих висновків, значення яких важко переоцінити. Зокрема, на їхню думку, "мала батьківщина" є для кожного представника будь-якої етнічної спільноти не тільки місцем народження, проживання і праці, а й важливим осередком перевірки і випробування його на предмет дотримання випробуваних упродовж віків засад громадського і сімейного співжиття, норм моралі, збереження мови, традиційних етнічних звичаїв, обрядів тощо, його перевірки і випробування стосовно наявності порядності, людяності, патріотизму та інших позитивних рис. Очевидним для учених є також те, що кожна сучасна людина може затишно почуватися передовсім у колі власної сім'ї, рідного села чи містечка, відтак у рідному краї чи регіоні, нарешті — у незалежній державі. Притому рівень відповідного "комфорту" тієї чи іншої особи залежить від того, наскільки вона споріднена з оточуючим середовищем генетично, культурно, духовно і морально. Ця залежність особливо буде зростати в майбутньому, з посиленням всесвітньої глобалізації та міграційних процесів у Європі, зокрема, і в Україні.

Отже, сподіваємося, що й українські фахівці (етнологи, соціологи, філософи, політологи, культурологи та інші) не залишаться осторонь від дослідження цих важливих для сучасності наукових проблем, пов'язаних з поняттям "мала батьківщина". В цьому відношенні їм можуть прислужитися також матеріали міжнародного форуму етнологів "Їхні "малі батьківщини": локальність, корені та особа в умовах змін", які побачать світ у видавництві Вроцлавського університету в 2002 р.

УПОРЯДНИК КЛАСИЧНОЇ ЗБІРКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПРИСЛІВ'ЇВ ТА ПРИКАЗОК

(Штрихи до портрета видатного народознавця XIX століття Матвія Номиса)

Петро **ОДАРЧЕНКО**

Збірка прислів'їв, що її впорядкував Матвій Номис, належить до найвидатніших праць з українського фольклору. І одночасно це багатюща скарбниця української народної лексики, фразеології та ідіоматики. Цю збірку високо оцінили фольклористи, літературознавці й мовознавці. 1864 року в "С.-Петербургских ведомостях" автор "Бібліографічної замітки", підписаний криптонімом "Т.", назвав книгу Номиса "дорогоцінним, єдиним у своєму роді зібранням, за яке буде вдячна не сама лише Україна, а ввесь слов'янський світ, для слов'янського народознавства — це справжня скарбниця"[1]. Того ж самого 1864 р. позитивну оцінку книзі дали "Черниговские губернские ведомости" (ч. 34), "Книжный вестник" та інші.

1891 р. О.Пипін писав, що збірник прислів'їв Номиса й "дотепер залишається одним із найкапітальніших творів української етнографії"[2]. М.Сумцов характеризував книгу Номиса як "чудове видання, як одну з найкращих пам'яток живої й плідної любові до рідного слова"[3].

1901 р. Михайло Грушевський так оцінив працю Номиса: "Це було перше науково зроблене видання в українській етнографії, і воно перевищило всі інші слов'янські видання приказок. Воно й досі зосталося головним виданням українських приказок, що далеко не обняло всього приготованого матеріалу (маса приказок не могла увійти в цей корпус з цензурних причин)"[4].

1924 року Сергій Єфремов так само високо оцінив збірку приказок Номиса такими словами: "Але найбільшої між ними ваги — це видання М.Номиса.., багата й цілком наукова, хоч і вельми пошарпана цензурою збірка народних приказок і загадок, в основу якої положено матеріал Опанаса Марковича"[5].

У некролозі В.Науменка на смерть Номиса зазначено, що якби Номис більш нічого не видав, крім збірника прислів'їв, то і в такому разі його ім'я збереглося б для нащадків, тому що ця праця "становить внесок в українську етнографію не тільки багатством матеріалу, але й способом обробки й систематизації"[6].

Видатний дослідник української етнографії Павло Попов пише: "Поява збірника Номиса-Симонова була в свій час значним явищем не тільки в українській, а і взагалі в слов'янській науці про народну творчість"[7].

Сучасна дослідниця фразеології української мови Лариса Скрипник вважає збірник Номиса "визначним явищем у фольклористиці XIX ст."[8] Відомий український літературознавець Микола Сиваченко, високо оцінюючи збірник приказок та прислів'їв Номиса, зазначає, що цей збірник "за обсягом матеріалів і за способом їх наукового опрацювання став видатним явищем в історії української пареміографії"[9].

Олеся Коцюба, дослідниця українського фольклору, підкреслює, що книга Номиса "займає почесне місце не лише в українській, а й у загальнослов'янській фольклористиці"[10]. Автор вступної статті до найновішого видання "Українських прислів'їв та приказок" М.М.Пазяк підкреслює, що опубліковані в збірнику Номиса прислів'я й приказки відібрано "із знанням справи й великим художнім смаком"[11].

Така одностайно висока оцінка збірника Номиса "Українські приказки, прислів'я і таке інше". На титульному аркуші книжки зазначено: "Збірники О.В.Марковича і других. Спорудив М.Номис". Кого ж тоді треба вважати автором

цього збірника: "Марковича чи Номиса? Деякі вчені приписували авторство цього збірника Марковичеві (наприклад, Сумцов), а інші — Номисові (зокрема О.Пипін). П.М.Попов вважав, що "як і більшість фольклорних збірників тієї доби, збірка прислів'їв Номиса була колективною працею. Найбільшу кількість матеріалу вніс Опанас Маркович... Номис по суті був тільки упорядником і видавцем тих матеріалів, які одержав від Марковича та інших збирачів"[12].

Отже, фундаментальна праця Номиса була наслідком колективних зусиль великої групи українських культурних діячів, письменників, учених, з-поміж яких найбільша заслуга, безперечно, належить Номисові та Марковичеві.

Кінець 1850-х і початок 1860-х рр. був періодом великого пожвавлення українського національно-культурного й громадського руху на Україні. Цей рух виявився в творенні організацій української інтелігенції — так званих громад. Першу українську громаду засновано в Києві 1859 року. Майже одночасно громади виникли в Полтаві, Харкові, Чернігові, Одесі та в багатьох повітових містах. Створено українську громаду і в Петербурзі. Діяльність учасників Петербурзької громади була зосереджена на виданні українського журналу "Основа" (1861—1862). Велику увагу громадівці звернули на вивчення народної творчості українського народу, на збирання й записування творів українського фольклору: народних пісень, казок, прислів'їв і приказок.

На заклик Номиса присилати йому збірки прислів'їв і приказок відгукнулося багато культурних діячів: В.М.Білозерський, М.М.Білозерський, Г.О.Залюбовський, О.Кониський, М.Левченко, В.Коховський, П.Куліш, В.М.Лазаревський, Д.Миловиденко, С.Руданський, Д.Стороженко, Х.Яцимірський, М.Щербак та багато інших.

Той збірник прислів'їв, що його прислав Номисові Маркович, був також наслідком праці великої групи збирачів фольклорних матеріалів. Марковичеві, як зазначає Номис, прислали свої збірки прислів'їв і приказок такі особи: Н.Горобинський, І.Дорошенко, М.Загорська, С.Ніс, О.Підгаєвська, А.Свидницький та багато інших.

Загальна кількість прислів'їв та приказок у рукописному збірнику Марковича становила близько 50.000 або й більше.

Номис не обмежився тим матеріалом, який йому прислав Маркович. Він переглянув ще багато друкованих збірок прислів'їв і приказок, а також твори українських письменників і повибирав із них ті прислів'я, приказки, ідіоми й фразеологізми, які вживалися в цих творах, зокрема в І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки, Т.Шевченка, М.Костомарова, П.Куліша, Марка Вовчка, А.Свидницького та ін. "З незабутнього "Кобзаря", — пише Номис, — я повибирав не тільки справжні приказки, од народу ним узяті, а й вірші, що їх письменний наш люд, а деякі навіть і народ, уже вживають замість приказок"[13]. Із збірника Снєгірьова[14] Номис переклав українською мовою з позначкою, що вони взяті в Сковороди.

До своєї збірки Номис додав також прислів'я, взяті із "Записок о Южной Руси", з журналу "Основа", з "Черниговских губернских ведомостей" та з інших джерел.

Маючи у своєму розпорядженні такий величезний матеріал, Номис багато праці доклав, щоб із цього матеріалу вибрати найкращі зразки прислів'їв, приказок, загадок, примовок, фразеологічних висловів, ідіом та інших народнорозмовних словесних традиційних формул. В результаті такого відбору тільки десята частина зібраного матеріалу була надрукована. Збірник прислів'їв і приказок Номиса містить близько 15 тисяч зразків, відібраних дійсно з художнім смаком.

Оскільки головна заслуга в появі цього фундаментального збірника українських народних прислів'їв, приказок, примовок та загадок належить Номисові та Марковичеві, варто подати короткі біографічні відомості про цих видатних українських фольклористів.

Номис — це псевдонім-анаграма. Прочитавши це слово навпаки, ми матимемо справжнє прізвище — Симон. Симони — це старовинний козачий рід. Закінчення "-ов" додали до прізвища у XVIII столітті, коли почалася русифікація українських прізвищ.

Матвій Терентійович Симонов народився 17/29 листопада 1823 року в селі Заріг Лубенського повіту на Полтавщині. Навчався він у Лубенській повітовій школі (1832—1835), у Переяславській духовній школі (1835—1840) та Полтавській гімназії (1840—1844).

1848 року Симонов закінчив словесний факультет Київського університету. Сім років був

учителем словесності — спочатку в Ніжинській, а потім у Немирівській гімназіях. 1855 року відійшов від педагогічної діяльності й займав різні посади в контрольних палатах у Петербурзі, Пскові, Катеринославі й Житомирі. У ці роки Симонов (Номис) збирав фольклорні матеріали.

Номис був також і письменником. Літературну дяльність він розпочав 1858 року. Його нарис "Отрывки из автобиографии Василия Петровича Белокопытенка" "цінний талановитими зарисовками козацьких звичаїв, родинних взаємин і епізодами перебування Білокопитенка в школі"[15]. Цей нарис друкувався в журналі "Русская беседа" (Петербург, 1858, кн. 4) та в журналі "Основа" (1861, чч. 3, 5, 7). В альманасі "Хата" (Петербург, 1860, ст. 173—215) надруковано оповідання з народного життя "Дід Мина і баба Миниха". В журналі "Основа" (1861, ч. 4) — оповідання "Тітка Настя". Цікавий етнографічний нарис "Різдвяні святки" надруковано в журналі "Основа" (1861, чч. 1, 5, 6). У цьому нарисі етнографічний матеріал подано в майстерній літературній обробці. Автор дуже докладно описав тут готування до Різдвяних свят і їх проведення: обряди, звичаї, страви, одяг. Тут є певний сюжет з описом життя й побуту конкретної родини. Нарис відзначається живою діалогічною мовою, причому діалоги написано українською мовою, а описова частина — російською. Назви окремих страв подано також українською мовою.

Але найголовнішою й найважливішою працею Номиса було упорядкування й видання українських прислів'їв, приказок та загадок.

Цікавий факт, що свідчить про Номиса як патріота, громадянина й високоморальну людину: за п'ять років до своєї смерті Номис продав свій хутір сусідам-козакам, а гроші (близько 40 тисяч рублів) пожертвував на утримання лікаря для своєї рідної околиці. Інше майно він заповідав передати різним лубенським громадським організаціям. Значну суму грошей Номис пожертвував на академічний фонд Товариства імені Т.Г.Шевченка.

Помер Симонов (Номис) 26.XII.1900 р. (8.I.1901).

Опанас Васильович Маркович народився 27.I. (8.II.) 1822 р. в селі Кулажинці на Полтавщині. 1846 р. він закінчив Київський університет. Ще студентом Маркович із захопленням записував народні пісні, прислів'я, народні перекази та інші твори українського фольклору. Найбільший вплив на фольклористичну діяльність Марковича мав ректор Київського університету М.Максимович, видатний історик, літературознавець, мовознавець, ботанік та невтомний збирач і дослідник усної народної творчості. 1847 р. за участь у Кирило-Мефодіївському братстві Марковича вислали до міста Орла під нагляд поліції. 1851 р. в Орлі Маркович одружився з 17-літньою панночкою Марією Олександрівною Вілінською, яка згодом стала відомою українською письменницею, що виступала в літературі під псевдонімом Марко Вовчок. Після весілля Маркович і його молода дружина виїхали на Україну, де разом записували фольклорний і діалектний матеріал. Жили вони спочатку в Чернігові, потім у Києві, в Немирові, і всюди записували народні пісні, казки й прислів'я. На чернігівський період життя Марковичів припадають зустрічі їх із Номисом. За свідченням Номиса, подружжя Марковичів приїздило до нього в Ніжин 1851 р. Номис у той час працював у Ніжинській гімназії. Із Номисом Маркович підтримував постійний творчий зв'язок у справі збирання прислів'їв та приказок[16]. У Немирові Маркович упорядковує прислів'я й приказки, маючи намір видати їх окремою книжкою, "щоб книжка вийшла гарна, щоб люди її читали... щоб систематично уложені народні приказки дали опис природи, побуту, моральних і духовних зав'язей нашої України від Карпат до Кавказу"[17], — так писав Маркович 31 серпня 1858 р. О.Шишацькому-Іллічу, який 1857 р. надрукував "Сборник малороссийских пословиц и поговорок", до якого ввійшло понад 1500 зразків.

Про проектований збірник прислів'їв Маркович писав: "Більш за все і перш за все я бажаю, щоб книжка вийшла гарна, щоб її люди читали та щоб з читання була користь. Се б дало етнографові міцні основи, а письменникам склад народної речі (мови) і думки народної"[18].

Але Марковичу не пощастило власними зусиллями видати свій збірник прислів'їв і приказок.

"О.Маркович та Марко Вовчок, — зазначає О.І. Дей, — як збирачі-фольклористи визначались винятковим ентузіазмом. Народознавча праця була для них передусім засобом пізнання духовного світу... народу. Піклуючись насампе-

ред про збереження народних художніх надбань, їх фіксацію та публікацію, вони щедро передавали свої записи тим діячам, які збиралися друкувати фольклорні збірники (А.Метлинському, М.Білозерському, П.Кулішеві, О.Бодянському, М.Симонові та ін.)"[19].

Спочатку Маркович передав свій збірник прислів'їв та приказок Білозерському з надією, що той зможе їх опублікувати разом зі своїми зразками. Білозерський спочатку погодився, але з того нічого не вийшло. Потім Білозерський за згодою Марковича передав його збірник разом із своєю збіркою прислів'їв Номисові, який у той час був співробітником журналу "Основа". Номисові пощастило опублікувати лише десяту частину матеріалу. Решта залишилася в рукописах в архіві Номиса, який і досі не знайдено. "Учені, — зазначає М.Пазяк, — зокрема І.Франко, наполегливо шукали решту прислів'їв з архіву М.Номиса, але безрезультатно"[20].

Маркович має ще одну велику заслугу: завдяки своїм визначним музичним здібностям він мав великий вплив на розвиток музичної фольклористики в Україні. І тому Франко поставив Марковича у ряд творців "окремої національної школи української музики"[21].

Помер Маркович 20.VIII. (1.IX.) 1867 р.

Книжка Номиса має деякі особливості правопису: замість літери Ґ пишеться латинська літера G: gвалт, gудзик, проgавив. Замість апострофа (') пишеться ъ: пъятий, пъяний. Замість дієслівних закінчень -ться пишеться -щя або -цьця: вживаєщя, поруйнувацьця.

У місцевому відмінку прикметників жіночого роду вживається закінчення *-і*, замість *-ій*: "по Лівобічні Україні", "в свої хаті", "в чужі кошарі овець не розплодиш", "на віку, як на довгі ниві", "в одні руці сало, в другі хліб", "хата на курячі ніжці". Але, наприклад, на ст. 187 читаємо: "в чужій хаті".

Не вживається літера *ф*, замість неї пишеться *хв*. Відсутня й літера *ї*, замість неї вживається *і*.

Всі ці особливості правопису треба брати до уваги, читаючи збірку Номиса.

Книжку надруковано виразним, хоч і дрібним, шрифтом, а покажчик дуже дрібним шрифтом-нонпареллю, і це, звичайно, утруднює користування цим покажчиком.

*

Збірник українських прислів'їв і приказок Номиса відзначається багатим і різноманітним змістом. Тут уміщено не тільки прислів'я (двочленні речення на зразок "За двома зайцями поженешся — ні одного не піймаєш"), не тільки приказки (одночленні речення на зразок "За двома зайцями гониться") та загадки, а й інші численні народнорозмовні вислови. До них належать ідіоми — фразеологічні одиниці, значення яких не випливає із значень їхніх компонентів ("дуба дав", "гарбуза дати", "скакає в гречку"); формули народних коротких порівнянь ("німа, як риба", "мовчить, як стіна", "торохтить, як вітряк", "дівчина, як ягідка"); традиційні формули вітань, зокрема різдвяних, новорічних ("Будьте здорові з колядою!", "Віншую вас з Новим Роком!"); примовляння засівальників ("Сійся, родися, жито-пшениця, всіляка пашниця. На щастя, на здоров'я, на Новий Рік, щоб було ліпше, як торік"); формули припрошування ("Просимо обідать, нехай Бог благословить!"); формули подяки ("Спасибі за закуску, що з'їв курку й гуску!"); формули прокльонів, лайки ("Щоб тебе, окаянного, земля не прийняла!"); різні примовляння, коли п'ють горілку ("Щоб наші діти так вибрикували — бризкаючи з чарки недопите в стелю"); примовляння, коли гуцають дитину ("Ой, гуць гуці! Сорочечки куці, будемо радити, щоб приточити!"); дитячі пестушки, утішки ("Ладки, ладусі, а де були? У бабусі..."); лічилки ("Котилася торба з великого горба, а в тій торбі книш-паляниця, кому доведеться вперше жмуриться?"); заклички ("Іди, іди, дощику, зварю тобі борщику..."); формули дражніння ("Пилип — до стіни прилип", "Швець, мнець, копилець, — набрав підошов та й к чорту пішов"); звуконаслідування птахів або жаб ("Кумо, кумо, де твій кум? На Дону. А твій? Утонув. Нум плакать, нум! Нум! Нум!"); побажання ("Будь зорова, як вода, багата, як земля, щаслива, як зоря, плодюча, як свиня"); бабські забобони ("Ховаючи втопленика, поливають його водою, щоб дощ був"); передбачення погоди ("Який день на Благовіщення, такий буде і на Великдень"); опис Різдвяних звичаїв ("Кличуть діда Мороза куті їсти..."); різні замовляння ("Терлич, терлич, мого милого приклич" — коли варять приворотне зілля, щоб милий любив); народні повір'я ("Курка як заспіва — віщує смерть комусь"); розгадування снів ("Як сниться бійка, то хтось приб'ється

[прийде в гості]"); скоромовки ("Наш Карпо з своїми карпиненятами полукалукарпився") та багато інших видів народних висловів і фразеологізмів.

Таке широке трактування пареміографічного матеріалу властиве було не тільки Номисові. Такого погляду на прислів'я та приказки пізніше дотримувався й Франко. "Сучасні етнографи і збирачі, — писав Франко у передмові до своєї збірки прислів'їв, — дивляться на прислів'я з далеко ширшої точки зору: бачать в них традиційні вислови думки й мови даного люду, а, отже, все те, що в даній мові є ніби скристалізованою з якого-небудь приводу фігурою думки... З цієї точки зору до жанру прислів'їв увійдуть не тільки моральні, філософські судження, життєві правила, але також певні стереотипні особисті рефлексії, вислови загальнолюдських почувань, прокляття, жарти, ущипливості, висміювання, порівняння і фігуральні звороти, ...вивітрені форми ворожби — "примовлянь", які, втративши вже, бодай частково, свій зовнішній вузько-обрядовий характер, вживаються іноді і в розмовній мові — в жартівливому чи іронічному значенні, або ж деградували до дитячих забав. Сюди ввійдуть також найрізноманітніші пародії (молитв, обрядів, заклять і навіть серйозних прислів'їв), якими особливо багатий український народ; декотрі "застарілі" загадки, значення яких стало з часом настільки прозорим, що народ перестав вважати їх загадками і вживає як прислів'я. Таким чином, надзвичайно розширюється коло прислів'їв, до нього ввійде все те, що не попадає в розряд пісень — з однієї сторони; оповідань, легенд і анекдотів — з другої сторони; загадок — з третьої; а обрядів, звичаїв і пересудів — з четвертої сторони"[22].

Такий погляд Франка на народну фразеологію, на пареміографію підтримали й пізніші вчені. Проте, як зазначає М.Пазяк, "в новіших працях... відчутне прагнення в межах жанру прислів'їв в широкому значенні диференціювати його окремі різновиди, у багатьох збірках окремо виділяються розділи фразеологічних сполук, народних порівнянь, побажань, вітань, каламбурів тощо"[23].

Наприклад, у виданому 1963 р. збірнику "Українські народні прислів'я та приказки"[24] окремо виділено такі розділи: образні порівняння та вислови, примовки до танців, жарти, дотепи, каламбури, нісенітниці та скоромовки.

Велика цінність збірника Номиса полягає в тому, що він часто вміщував варіанти прислів'їв та приказок, давав примітки про те, в якій місцевості той чи той вислів записано, подавав також імена збирачів, зазначав рукописні й друковані джерела, звідки взято приказку чи прислів'я. Завдяки такій сумлінній роботі упорядника та збирачів Номисова збірка охопила дуже велику територію України — Київщину, Чернігівщину, Полтавщину, Слобожанщину, Поділля, Волинь, частково південь України і Галичину.

Цінні у прислів'ях Марковича та Номиса пояснення про походження окремих висловів, особливо тих, які походять із народних переказів, оповідань, анекдотів. Наприклад, до прислів'я "Зле, Романе, робиш, що Литвином ореш" є таке пояснення: "Великий князь Роман Ростиславович, звитяживши литвинів 1173 р., впрягав бранців до плуга й ними викорінював нові місця"[25].

Приказку "Різдвяні гості" (с. 233) Номис пояснює народним оповіданням про зятя з дочкою, що занадто довго гостювали й були за те покарані. Отже, цей вислів вживають, кажучи про гостей, що довго гостюють.

Прислів'я "Краси на тарілці не крають" (с. 163) Номис виводить із оповідання про чоловіка, що одружився з дівчиною, яка не дуже була вродлива, але добра господиня. Родичі йому дорікали, що він має негарну жінку. Але коли вона зварила борщ, то всі не могли нахвалитися. Тоді чоловік каже: "Краси на тарілці не подаси".

До прислів'я "Оттепер ні до торгу, ні до жінки!" (с. 151) додано таке пояснення: "То ласий був чоловік, розв'язав горщок з сметаною, везучи її: воли смикнули, сметана й розлилась".

Номис подав дев'ять варіантів прислів'я "Стрижено! Стрижено!", "Стрижено-голено", "Стрижено-кошено" і т.д. Тут же зазначено й місця побутування цього прислів'я в різних районах України. При цьому Номис подає зміст оповідання, з якого походить це прислів'я: "У жінки з чоловіком спорка вкоїлась: він каже голено, вона — стрижено; вже він її и бив, и чого не робив, — хоч що хоч! Ну, каже, коли так, — и повів її топить; так и тут тиеї ж! А як уже вершки сплили, що не можна більш казать, — висунула руку з води и двома пальцями, мов ножницями:

стрижено, мов" (с. 53). Дослідження учених виявили, що сюжет про жінку — уперту сперечальницю — зустрічається у фольклорі англійців, у французів, іспанців, італійців, німців, румунів, сербів, фіннів і багатьох інших. Отже, він належить до міжнародних. Цей сюжет опрацьовували письменники багатьох літератур світу ще з XIV століття[26].

Для значної кількості прислів'їв, зазначає Франко, "ми навіть можемо виявити спільні книжкові джерела (казання, уривки з стародавніх грецьких і римських письменників, середньовічні збірки і т.п.)"[27].

У Номиса, наприклад, є такі прислів'я і приказки, поширені на всій Україні: "Наказав на вербі груш", "Така правда, як на вербі груші" (с. 133); "На вербі груші, а на осиці кислиці не ростуть" (с. 103); "Вони скажуть, що й на вербі груші ростуть" (с. 150). Цей вислів "груші на вербі" вживається і в творах українських письменників, зокрема у Лесі Українки ("...обіцяє груші на вербі"). Про походження цього вислову, що означає вигадку й абсурдну неможливість, Номис не подає ніякого пояснення. Проте дослідження показують, що цей фразеологічний вислів був поширений в XII ст. у Київській державі, в "Молінні Данила Заточника", у поляків (1618 р.), у болгар, білорусів, румунів, татар і в багатьох інших народів. "Український зворот "груші на вербі", — каже проф. Мокієнко, — це не просто підкреслення неможливості появи солодких плодів на нефруктовому дереві, а й протиставлення двох міфологічних символів — безплідності і плодючості"[28].

У сучасній українській мові вислів "груші на вербі" — це ідіома із значенням неможливості, неймовірності, безглуздя.

Переважна більшість прислів'їв і приказок у збірці Номиса не має ніяких пояснень. Але пізніше дослідники-пареміологи, користуючись збірником Номиса, цікаво прокоментували окремі прислів'я, порівнюючи їх з аналогічними візантійськими, латинськими, польськими, а також з прислів'ями, зафіксованими в різних пам'ятках давнього письменства Київської Руси, середньовіччя, в літературних пам'ятках XVII ст., зокрема в творах Лазаря Барановича тощо.

У статті Г.Тимошенка, надрукованій у журналі "Русский филологический вестник" (за 1894 і 1895 рр.) "Византийские пословицы и славянские параллели к ним", подано ряд прислів'їв із збірника Номиса (а також із збірника В.Даля), які відповідають візантійським. Наприклад: "Кожний когут сміливий на своєму смітті" (візант.: "І півень сильний на своїй кучі гною"). Цілком відповідають візантійським і такі прислів'я в збірнику Номиса: "Тричі міряй, а раз одріж" (ч. 5902); "Пьяні і діти и нехотя правду скажуть" (ч. 8079); "Вовка ноги годують"; "Ласкаве телятко двох маток ссе"; "З одного дерева і хрест і лопата"[29].

Прислів'я "Пізнати дурного по сміху ёго" (ч. 649) відповідає латинському прислів'ю: "Per risum multum poteris cognoscere stultum". Відоме українське прислів'я, зафіксоване у збірнику Номиса — "Єдна ластівка не робить весни" (ч. 5271) буквально відповідає латинському прислів'ю — "Una hirunda non facit ver". Такі самі прислів'я італійські, іспанські, німецькі[30].

Зафіксоване у Номиса прислів'я "Вода и камень довба" (ч. 1097) відповідає латинському вислову "Gutta cavat lapidem non vi, sea saepe cadendo" (Крапля точить камінь не силою, а частим падінням). Цього вислову вжив староримський поет Овідій. Цей вислів цитує Джордано Бруно в своєму творі "Свічник" (1:82). Його також вживав і Баранович (у 70-х роках XVII ст.).

Таких прислів'їв і приказок, які становлять спільне добро багатьох народів і часів, є багато, чимало їх маємо і в збірнику Номиса. Проте, як слушно зазначає Сумцов, "багато прислів'їв, незважаючи на їх схожість, могло виникнути самостійно на спільному всім культурним народам психологічному і моральному грунті"[31].

Джерелом багатьох прислів'їв, приказок і народних порівнянь є народні оповідання, народні анекдоти. Часом народний анекдот буває наслідком того, що іменник — діалектне слово, що означає назву тварини, внаслідок омонімічності сприймається як власна назва людини. Такий випадок стався з поширеним фразеологізмом "Вискочив, як Пилип з коноплі" (Номис, ч. 3153). Номисове пояснення цього вислову, що стало традиційним і часто подається без усяких застережень, останнім часом викликає сумнів у його правдивості. Номис дає таке пояснення: "Був шляхтич, в військових речах бравий, родом з Конопель Сандомирського краю, и звався Пилип. На якімсь сеймику він, не розибравши діла,

вбовтнувся в річ без ладу, так що усі, розсміявшися, стали один по дному питать: хто то, хто то? А сусіди п. Пилипа й кажуть: "To pan Filip z Konopi". З того часу и пішов той Пилип у люде, та й до нас дійшов" (Номис, ст. 63, ч. 3153).

Таке розуміння історії цього фразеологізму стало традиційним. "Однак, — зазначає філолог В.Ужченко, — уважніший погляд на лексикографічну розробку, семантико-синтаксичну структуру і внутрішнє мотивування його, а також дані інших слов'янських мов, зокрема польської, та деякі позамовні факти дають підставу твердити і про можливість іншого шляху утворення виразу"[32]. Справа в тому, що це порівняння ("Вискочив, як Пилип з конопель") має багато фразеологічних синонімів: "Вискочив, як Кузьма з маку", "Вирвався, як заєць з конопель", "Вибіг, як заєць з капусти". У польській мові є фразеологізм: "Wyrwac sie jak folip z konopi". Слова filip і konopi подано з малої літери, тому що слово "філіп" — це не ім'я людини, а діалектна назва "зайця". Слово "конопі" — це не назва міста, а назва рослини "коноплі". Відомо також, що заєць під час небезпеки часто рятується в коноплях, бо вони мають різкий, специфічний запах. Про це згадується і в поемі А.Міцкевича "Пан Тадеуш":

То заєць, що його вже мали наздогнать
Собаки, сяде тут нещастя пережлать,
Бо знає з досвіду, що запах конопляний
Зупинить гончаків.

А.Міцкевич.
"Пан Тадеуш". Пер. М.Рильського.

Отже, на думку Ужченка, маловідоме діалектне слово "пилип" ("філіп"), що означало "заєць", за народною етимологією стало вважатися ім'ям людини. Відпадає й "конопі" як власна назва, назва міста. У Номиса зафіксований такий фразеологізм: "Гульк, як Пилип з кукурудзів". З такого пояснення виходить, що значення фразеологізму "Вискочив, як Пилип з конопель" інше, ніж те, яке подає "Словник української мови" ("раптово і недоречно сказати щось"). На думку Ужченка, цей фразеологізм означає "зненацька, раптово вискочити", або... більш абстрактно: "не думаючи, зненацька, несподівано, недоречно"[33].

У збірнику пареміографічний матеріал Номис класифікував не за абетковим порядком перших слів прислів'їв, фразеологізмів, а за темами, за окремими рубриками змісту. Кожен тематичний розділ Номис називає тими опорними словами, які виражають теми прислів'їв, приказок та інших висловів, поданих у даному розділі.

Перший розділ — вірування українського народу. Основні рубрики такі: "Віра", "Бог", "Гріх", "Піст", "Говіть", "Молитва", "Церква", "Свято", "Чорт", "Пекло", "Чернець, піп і д.", "Ворожка", "Відьма", "Забубони", "Так годицця", "Чує душа".

Як бачимо, послідовність тем тут не зовсім логічна. Чомусь тема "Піп" стоїть не після теми "Церква", а після рубрик "Чорт", "Пекло" — "Чернець".

У цьому розділі найбільше прислів'їв — дев'яносто — присвячені темі "Бог", з якою своїм змістом тісно пов'язані теми: молитва, церква, свято. Тема бабських забобонів охоплює різні народні замовляння, примовляння, повір'я, забобони — ні прислів'їв, ні приказок тут немає. Так само й тема "Так годиться" — теж охоплює різні примовляння, формули святкових привітань, різдвяні примовляння, новорічні віншування, великодні вітання, примовляння під час поминок померлих тощо. Тема "Чує душа" охоплює п'ять прислів'їв і приказок, що ними висловлюються передчуття якогось лиха.

Другий розділ — "Світ", "Місяць (календарь)", "Неділя", "Од леду до леду" (весна, літо і д.) охоплює прислів'я, приказки, народні прикмети, передбачення, що стосуються народного календаря. На кожне свято є різні прислів'я, приказки, прикмети, передбачення, спостереження ("До Миколи ніколи не сій гречки, не стрижи овечки").

Третій розділ стосується історичного минулого українського народу та характеристики окремих народностей. Теми цього розділу такі: "Ті года (битопис)", "Старовина", "Тепер", "Україна", "Гетьман", "Січ", "Козак", "Москаль", "Лях", "Жид", "Циган", "Німець". Прислів'я відображають хоробрість і сміливість запорізьких козаків, їхню волелюбність ("Степ та воля — козацька доля"). Тут же вміщено й вислів з "Кобзаря": "Слава не поляже; не поляже, а розкаже, що діялось в світі, чия правда, чия кривда і чиї ми діти".

Дуже негативну характеристику дає народ

москалям, виставляючи їх як злодіїв, брехунів, насильників, підступних, жорстоких і безжалісних людей: "Од чорта одхристишся, а од москаля не одмолишся"; "Від москаля поли вріж та тікай", "Мабуть москаль тоді красти перестане, як чорт молиться Богу стане".

Четвертий розділ стосується соціальних відносин. Теми цього розділу: "Сильний", "Більший", "Сила", "Пан", "Мужик", "Воля". Двісті прислів'їв висвітлюють взаємини між паном і мужиком. Так само й п'ятий розділ характеризує соціальні стосунки між багатими й бідними та показує тяжке становище трудящого люду. До цього розділу входить двадцять одна тема, найголовніші з них такі: "Доля", "Нещастя", "Напасть", "Лихо", "Біда", "Горе", "Жаль", "Журба", "Кривда".

Шостий розділ — про різні моральні вади людей, про негативні риси людської вдачі. Головні теми цього розділу такі: "Гордий", "Упертий", "Норовистий", "Вередливий", "В'ідливий", "Лихий", "Ледащо". Для характеристики цих вад вживаються часто порівняння: "Дмеццця, як пузирь на воді", "Причепився, як репьях"; "Въєццця, як гадина".

Сьомий розділ — про різні сторони людської вдачі та настрою: "Завзятий", "Сердитий", "Страх", "Лаяти", "Бить", "Биться", "Війна". Тут багато висловів у формі порівнянь: "Надувсь, як чорна хмара". Багато місця в цьому розділі займають різноманітні формули лайок та прокльонів. Загальна кількість цих лайок — 275. На теми "Бить" і "Биться" зафіксовано 396 висловів.

У восьмому розділі не зовсім послідовно поєднано теми, які не мають нічого спільного між собою: "Старець", "Хочу", "Не люблю", "Дурна надія". Крім того, такі теми восьмого розділу як "Добрий", "Скупий", "Завидно" більше підходили б до шостого розділу, де зібрано вислови на теми: "Хитрий", "Упертий", "Гордий". Найбільше висловів у восьмому розділі на тему "Просьба" (148).

Дев'ятий розділ стосується розумових здібностей людини: "Розум", "Голова", "Віщий", "Наука", "Дурень", "Роззявляка". Найбільше висловів на тему "Дурень" — 359.

Десятий розділ — про правду, брехню, про суд. На тему "Причина", зафіксовано 117 висловів, із них багато у формі порівнянь: "Яка грушка, така й юшка", "Яка пшениця, така й паляниця", "Яке коріння, таке й насіння".

Одинадцятий розділ — про різні якості: "Погано", "Багато", "Трохи", "Легко", "Хутко", "Далеко". У цьому розділі є також теми, логічно не зв'язані поміж собою: "Давно дієцця", "Дивуєцця", "Новинка", "Однакові". Багато синонімічних висловів на тему "Погано" дуже часто мають форму заперечень: "Ні брат, ні сват". "Ні в кут, ні в двері". "Ні в тин, ні в ворота".

Головні теми дванадцятого розділу такі: "Здоров'я", "Хвороба", "Смерть", "Лікарі", Шептуха", "Гарна", "Бридкий", "Молоде й старе". Під заголовком "Шептуха" вміщено не тільки прислів'я та приказки, а, головно, усталені словесні формули заклинань, замовлянь, примовлянь, яких вживали шептухи, намагаючись цими магічними висловами вилікувати різні хвороби. Тут же подано різні народні повір'я.

Тринадцятий розділ має такі теми: "Кохання", "Розпуста", "Женитися", "Чоловік і жінка", "Діти", "Син", "Дочка", "Рід", "Батько", "Мати" і т.д. Перша тема цього розділу "Кохання" починається з відомого вислову, взятого з "Кобзаря": "Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями". Найбільша кількість прислів'їв і приказок стосуються тем "Чоловік і жінка" (147) та "Діти" (116). Тема "Діти" охоплює не тільки прислів'я й приказки, а також тексти різних приспівок, пестушок, утішок, забавлянь.

Чотирнадцятий розділ охоплює прислів'я й фразеологізми на теми: "Сусід", "Кум", "Приятель", "Ворог", "Братство", "Свій". Остання тема цього розділу — "Чужі лика". Під цією темою об'єднані прислів'я, в яких даються поради людям не братися за діло, в якому вони нічого не розуміють: "Не берися не за своє діло"; "Швець знай своє шевство, а в кравецтво не мішайся".

П'ятнадцятий розділ охоплює теми: "Своя хата", "Своє", "Моє", "Прибуток", "Дбать", "Догляд", "Праця", "Клопіт". Тема "Своя хата", крім народних прислів'їв і приказок, ілюструється афоризмом, взятим із "Кобзаря" Шевченка: "В своїй хаті — своя правда, і сила, і воля".

Шістнадцятий розділ стосується господарської діяльності українського народу. Тематика цього розділу така: "Господар", "Степ", "Хліб", "Сіно", "Скотина", "Птиця", "Ліс", "Прясти", "Хата", "Млин", "Найми", "Ремесло", "Місто і село", "Купля", "Міньба", "Міра", "Борг". А далі чомусь ідуть теми "Сирота", "Вдова". Вони

більше підходили б до тринадцятого розділу, який містить прислів'я про родинні стосунки, про батька, матір, про сина, дочку і т.д.

Сімнадцятий розділ — про вади людей: "Недбалиця", "Дуріє", "Курить", "Лінивий", "Злодій", "Зарізать". Цей розділ цілком відповідає шостому розділові, в якому вміщено прислів'я про різні вади людей. Наприклад, у шостому розділі є тема: "Ледащо", а в сімнадцятому — "Лінивий". Прислів'я на ці дві теми — цілком споріднені — повинні були б бути в одному розділі, себто в шостому.

Вісімнадцятий розділ — про зовнішній вигляд людини, про одяг, про охайність. Але до цього розділу без усякого логічного зв'язку додано дві теми: "Сон" і "Дорога".

Дев'ятнадцятий розділ охоплює численні прислів'я, приказки, примовляння, побажання, формули привітань, припрошувань, подяк, пов'язаних із такими темами: "Горілка" (349 висловів), "Гість" (160 висловів), "Хліб-сіль" (454 вислови).

Двадцятий розділ — "Співи", "Музика", "Танці", "Сміхи" містить не тільки прислів'я й приказки, а також "Приспіви до танців", "Жарти", "Веселі сміховинки". Наприклад, "Ох, моя матінко! Снився мені батенько! — Цур йому, доненько, поминаться хоче".

Далі йдуть додатки й "Одміни", себто варіанти, і загадки (505 загадок).

У кінці книжки подано досить докладний покажчик, щоб легше було шукати прислів'я й приказки, щоб полегшити користування цим збірником. З цією метою Номис у своєму покажчику подав в абетковому порядку назви головних рубрик, назви окремих тем і назви основних понять, які розкривають зміст прислів'їв, приказок, фразеологічних висловів. За абеткою йдуть, наприклад, такі слова і словосполучення: "баба", "бить", "Бог", "борг", "брата в нещастю нема", "відьма", "вітер", "гарна", "гетьман", "глухий", "говів", "годиться"; далі рубрика "Голова" й під цією рубрикою в абетковому порядку йдуть назви окремих частин голови: "борода", "брови", "губа", "зуби", "лисий", "лоб", потилиця", "ухо", "чуприна" і т.д. Після слова "Городина" йдуть слова: "біб", "буряк", "горох", "диня", "кавун", "капуста" і т.д. Після загального поняття "Дерево" йдуть назви окремих порід дерева: "береза", "груша", "дуб", "калина", "яблуня" і т.д. Чомусь під цією рубрикою вміщено й назви грибів: "опеньки", "сироїжка" тощо. Під рубрикою "Животина всяка" — ідуть назви 76 видів тварин.

Під загальним поняттям "Зілля" йдуть назви окремих видів його: "барвінок", "билина", "будяк", "осока", "ряст" і т.д. Під рубрикою "Колір" ідуть назви різних кольорів: "білий", "жовтий", "зелений" і т.д.

Далі читаємо: "Коляда", "Кохайтеся", "Король" і т.д. Під рубрикою "Небо" йдуть слова: "блискавка", "місяць", "сонце", "хмари" тощо.

Під рубрикою "Прислів'я" подано імена людей, які згадуються в прислів'ях: "Андрій", "Ганна", "Іван" і т.д. (близько 200 імен).

Під рубрикою "Риба" йдуть назви окремих видів риб. Під рубрикою "Рід" ідуть слова: "баба", "батько", "зять", "мати" і т.д. (30 слів). Під рубрикою "Свято" йдуть назви свят — 63 свята, до яких належать не тільки церковні, але й народні (передхристиянські): "Навський великдень", "Купала", "Русалії", "Рахманський великдень".

Під рубрикою "Тілисте" йдуть слова: "груди", "долоня", "кістка", "ноги" і т.д. Під рубрикою "Хвороба" — назви окремих хвороб.

Подаючи назви окремих тем, Номис вживав не тільки форму іменника в називному відмінку (Бог, Україна, Січ, козак), але й інші форми: прикметники (сильний, убогий, щасливий); займенники (свій, своє, сам); дієслова в різних формах (хочу, не розбереш, дивується, пропав, виріс, привик, жить, женитися, терпи, стережися); прислівники (тепер, далеко, трохи, багато). Часом назва теми подається у формі словосполучення або цілого речення ("Дурна надія", "Своя хата", "Чує душа", "Од леду до леду", "В нещасті нема брата"). Таке формулювання окремих рубрик і тем не завжди видається вдалим.

Хоч ця класифікація й була не зовсім досконала, хоч Франко різко й не зовсім справедливо критикував "непрактичне впорядкування матеріалу" в збірці Номиса[34], — однак тематичний принцип розподілу пареміографічного матеріалу був доцільнішим, ніж абеткове розміщення тексту за першим словом прислів'я чи приказки. При абетковому розміщенні матеріалу прислів'я з аналогічним змістом, синонімічні фразеологізми, основні тексти і варіанти були розкидані в різних місцях.

*

Царська цензура досить таки покалічила збірник Номиса: частину прислів'їв, приказок та загадок зовсім викинула, а деякі дозволила надрукувати із змінами та скороченнями. Номис склав список цих, заборонених цензурою (або змінених та скорочених), прислів'їв, приказок та загадок. Список потрапив до бібліотеки Народного дому у Львові. 1909 року М.Возняк опублікував цей список заборонених цензурою прислів'їв Номиса[35].

Із списку бачимо, що цензура заборонила друкувати деякі прислів'я, що висміювали окремі вади представників духовенства або ж були спрямовані проти царя, панів і москалів. Ось деякі приклади заборонених цензурою прислів'їв та загадок: "Де громада церкву ставить, — там пан корчму"; "В піст скором ідять пани та собаки"; "Москаль і лях — один шеляг"; "І царя за очі лають"; "Убрав у шори, як Виговський Москву". Вилучила цензура й таку загадку: "Ликом в'язане, у ликах ходить, під ликом спить". Відгадка: "Москаль"! Цікаво, що прислів'я аналогічного змісту цензура прогавила. Під номером 849 на с. 19 читаємо: "Москаль ликом въязаний, у ликах ходе, та й всіх у ликах воде".

Цензура також викинула деякі народні прикмети, напр., "Як соборують і свічка неясно горить, хворий скоро вмре".

У збірнику Номиса кожне прислів'я, кожний вислів має порядковий номер. Коли, наприклад, після 473 номера стоїть 475, то це означає, що прислів'я, означене номером 474, цензура викинула. І справді в списку, що його опублікував Возняк, знаходимо номер 474, яким позначено таке прислів'я: "474. Святий Илля на огненній колесниці іде (грім з блискавкою)"[36]. У збірнику Номиса відсутній номер 522. У праці Возняка під цим номером є такий вислів: "Від Святого Власа (11 лютого) заміж не лася!". Цензура викинула ще й такі вислови: "8307. Пішов до Аврама кіз пасти". Себто вмер. "11292. Того Богородиця кохає, хто по обіді спать лягає". Таких заборонених цензурою прислів'їв та різних висловів — 215 і 30 загадок. Деякі вислови заборонено, тому що там були непристойні слова ("Хоч ус[ру]сь, та не покорюсь"; "Вертиться, як шило в с...ці").

Та, незважаючи на цензурні скорочення, збірник українських прислів'їв і приказок Номиса відзначається надзвичайним багатством матеріалу та різноманітністю тематики. Це справжня велика скарбниця народної мудрості, народної філософії, народних поглядів на різні сторони життя. Зміст збірника Номиса невичерпний. Тут ми знаходимо й вислови глибокої віри в Бога: "Над Богом нема нікого!" Тут і вияв великої пошани до високих моральних якостей людини: "Всякая неправда — гріх"; "Чесному — всюди честь"; "Доброму чоловіку продовж, Боже, віку"; "Хто чисте сумління має, той спокійно спать лягає"; "Правда і в морі не втоне"; "Хто любить світ, той любить правду"; "Шануй Батька та Бога — буде тобі всюди дорога!"; "Нема в світі цвіту цвітнішого над маківочки, — нема ж роду ріднішого над матіночки".

У багатьох прислів'ях висловлено любов до рідного краю: "Своя хата — своя правда".

І тут же Номис вмістив і Шевченкове гасло: "В своїй хаті — своя правда, і сила, і воля".

У багатьох прислів'ях висловлено велику пошану до добрих працьовитих господарів і одночасно осуд ледарів, лінивих людей, скупих, бездушних егоїстів, п'яниць: "Хто дбає, той має"; "Хазяїна і Бог любить"; "Де руки і охота, там спора робота"; "Хто пізно встає, в того хліба не стає".

У численних приказках і прислів'ях народ високо оцінює розумних, хоробрих, сміливих, чесних, правдивих, вірних у дружбі: "Не збирай синові худоби — збери йому розум"; "Людей питай, а свій розум май"; "Не май і сто рублів, як одного друга".

Національне й соціальне поневолення українського народу яскраво відбилося в прислів'ях, опублікованих у збірнику Номиса: "Біда Україні — і відтіль гаряче, і відсіль боляче!" При цьому прислів'ї зазначено й джерело: "Вел(ичко), III, 138". Багато прислів'їв спрямовано проти московського панування на Україні: "Москаликисоколики, поз'їдали ви наші волики; а як вернетесь здорові, то поїсте й корови"; "Нема добра в нашім селі, бо панів багато"; "Панської роботи не переробиш"; "Половина світу скаче, а половина плаче". Тут же вміщено й афоризм з "Енеїди" І.Котляревського: "Мужича правда колюча, а панська на всі боки гнуча".

Дуже велика кількість прислів'їв і приказок засуджує людські вади: гордощі, хитрощі, брехню, розпусту, неохайність тощо: "Дметься, як

жаба на лопуху"; "У нього серед зими й льоду не випросиш"; "Не копай другому ями, бо сам упадеш"; "Брехнею світ пройдеш, та назад не вернешся".

Родинний побут, хліборобство, велика пошана до хліба, любов до рідної природи, рослинний світ, тваринний світ та інші теми, пов'язані з життям і побутом селянської родини — широко й глибоко відбилися в численних прислів'ях і приказках, спостереженнях природи, передбаченнях погоди, врожаю і т.д.: "Степ, поля!.. розкіш моя!"; "Хліб — усьому голова!"; "Святий Юрій по полю ходить, — хліб-жито родить"; "Восени і горобець багатий".

А скільки тут прислів'їв, приказок, дотепних примовлянь, приспівів до танців, в яких іскриться гумор, сміх і веселість! "Корбу крутить, ліра грає, бабка кричить, дід гуляє"; "Ішла баба дубнячком, зачепилась гапличком: сюди смик, туди смик — одчепися, мій гаплик!".

Славетна збірка Номиса й досі не застаріла. Уміщені в цій книзі прислів'я, приказки, ідіоми, фразеологічні сполуки, народні порівняння, різноманітні примовки цікаві й цінні не тільки своїм змістом, а й художньою формою, багатством художніх засобів.

Тому-то так часто ці мовні й поетичні скарби народної мудрості використовували у своїх творах українські письменники. Використовували вони й уміщені в збірнику Номиса прислів'я і не зафіксовані в Номиса прислів'я, які вони чули всюди з уст українського народу. Г.Квітка-Основ'яненко розгортав прислів'я й приказки в цілі оповідання. Прислів'я "Бачили очі, що купували — їжте, хоч повилазьте" (Номис, ч. 7075) стало сюжетом оповідання "Пархімове снідання". П.Гулак-Артемовський, Є.Гребінка, Л.Глібов перетворювали народні прислів'я й приказки в байки, або закінчували свої байки народними прислів'ями та приказками. Шевченко широко вводив народні прислів'я й приказки в свої поезії, повісті, листи, щоденники. Широко використовували прислів'я і приказки Марко Вовчок, Панас Мирний, Іван Франко, Леся Українка, М.Кропивницький, М.Старицький, І.Тобілевич, Ю.Яновський, О.Довженко, О.Ільченко, П.Тичина, М.Рильський та інші. Євген Гуцало 1980 р. написав роман "Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий"[37]. Текст цього своєрідного роману побудований на прислів'ях, приказках, загадках, народних фразеологічних словосполуках, ідіомах, афоризмах. Жоден твір української літератури не має в своєму тексті такої надзвичайно великої кількості прислів'їв і приказок. Густо пересіяні прислів'ями фейлетони молодої письменниці Лесі Богуславець з Австралії.

Отже, фундаментальна книжка М.Номиса "Українські прислів'я, приказки і таке інше..." залишається такою ж цікавою, цінною, важливою, як і 1864 року, а може, навіть і актуальнішою.

Цей збірник прислів'їв і приказок цінний не тільки тим, що в ньому сконденсовано багатовіковий моральний, етичний і соціальний досвід українського народу, його глибоку мудрість, а й тим, що становить собою невичерпну скарбницю лексики й фразеології української мови і одночасно й багату скарбницю художнього, поетичного слова.

[1] С.-Петербургские ведомости, 4 лютого 1864.

[2] *Пыпин А.Н.* История русской этнографии. - Т.3: Этнография малорусская. - Петербург ,1891. - С. 368.

[3] *Сумцов Н.Ф.* Опыт исторического изучения малорусских пословиц. - Харків, 1896. - С. 3.

[4] *Грушевський М.* Матвій Симонів (Номис).//Записки НТШ, 1901, 40. - С. 8.

[5] *Єфремов С.* Історія українського письменства. - Т.1. - Лейпциг, 1924. - С. 294.

[6] *В.Н. Симонов* (Номис) М.Т. (Некролог) // Киевская старина, 1901, 72, Кн.1. - С. 310.

[7] *Попов П.М.* Прислів'я і приказки // Українська народна поетична творчість. - К., 1958. Т.1. - С. 336.

[8] *Скрипник Л.Г.* Фразеолопя української мови. - К., 1973. - С. 238.

[9] *Сиваченко М.Є.* Літературознавчі та фольклористичні розвідки. - К., 1974. - С. 9.

[10] *Коцюба Олеся.* Фольклористична діяльність Опанаса Марковича // Нар. творчість та етнографія. - К., 1968. - №6. - С. 31.

[11] Українські прислів'я та приказки. - К.: Дніпро, 1984. - С. 6; див. також: Пазяк М.М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміолопї та пареміографії. - К.: Наукова думка,1984. - 204 с.

[12] *Попов П.М.* Прислів'я і приказки. - С. 336-337.

[13] Українські приказки та прислів'я... Спорудив М.Номис. - СПб, 1864. - С. 11.

[14] *Снегирев И.* Русские в своих пословицах. Т.1. - М., 1831. - С. 104-111.

[15] Історія української літератури. Т.3. - К., 1968. - С. 380.

[16] *Недзвідський А.В.* Марко Вовчок і народна пісня // Нар. творчість та етнографія. - 1973. - № 5. - С. 90.

[17] Цит.: Дей О.І. Фольклористично-збирацька діяльність Опанаса Марковича та Марка Вовчка // Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. - К.: Наукова думка, 1983. - С. 37.

[18] *Коцюба Олеся.* Фольклористична діяльність Опанаса Марковича. - С. 28.

[19] *Дей О.І.* Фольклорно-збирацька діяльність. - С. 7.

[20] *Пазяк М.М.* Збірка прислів'їв М.Номиса // Нар.

творчість та етнографія. – 1984. № 1. – С. 18.

[21] *Дей О.І.* Фольклорно-збирацька діяльність. – С. 46.

[22] З фольклористичної спадщини Івана Франка. Недрукована передмова до збірки прислів'їв. Підготовка до друку, переклад і вступна замітка О.І.Дея // Нар. творчість та етнографія. – 1963. №2. – С. 95.

[23] *Пазяк М.М.* Іван Франко – збирач і видавець прислів'їв та приказок // Нар. творчість та етнографія. – 1981. -№ 4. – С. 42.

[24] Українські народні прислів'я та приказки. – К., 1963. – С. 742 – 784.

[25] *Номис.* Українські приказки, прислів'я і таке інше. – С. 14.

[26] *Сиваченко М.Є.* Сторінки з історії української пареміографії // Нар. творчість та етнографія. – 1977. – №4. – С. 46 – 56.

[27] З фольклористичної спадщини Івана Франка. – С. 95.

[28] *Мокієнко В.М.* Груші на вербі // Українська мова та література в школі. – 1984. – № 5. – С. 57.

[29] *Сумцов Н.Ф.* Опыт. – С. 5 – 6.

[30] *Там само.* – С. 5.

[31] *Там само.* – С. 4.

[32] *Ужченко В.Д.* Вискочити, як Пилип з конопель // Українська мова і література в школі. – 1983. – № 10. – С. 71.

[33] *Там само.* – С. 72.

[34] З фольклористичної спадщини Івана Франка. – С. 94.

[35] *Возняк М.* До історії видання Номисової збірки "Українські приказки, прислівъя и таке инше". – СПб, 1864. // Записки НТШ, 1909. – Т.88. – С. 159 – 180; див. також "Додаток": Номис Н. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Передрук видання 1864 року. – С. Бавнд Брук, 1985.

[36] *Возняк М.* До історії... – С. 164.

[37] Вітчизна. – 1980. № 7. – С. 16 – 108; 1980. – №8. – С. 27 – 113.

РОЗВИТОК СТИЛІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 20 — 60-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Святослав ГОРДИНСЬКИЙ

У грудні 1917 р. в Києві закладено Українську Академію Мистецтв. Це був один з перших спонтанних актів молодої української держави, і він добре характеризує той культурний голод, що виріс упродовж кількох підневільних сторіч, характеризує теж і роль українського мистецтва — важливого духового чинника державотворчого масштабу.

Фактично справа Академії почалася ще влітку того року, коли тодішній голова Української Центральної Ради Михайло Грушевський доручив скласти окрему комісію для заснування Академії. До тієї комісії, яку скликав генеральний секретар освіти Іван Стешенко, належали митці Микола Бурачек, брати Василь і Федір Кричевські, Михайло Жук, Олександр Мурашко і мистецтвознавець Дмитро Антонович. Головою комісії був професор Київського університету Гр. Павлуцький. Статут Академії був затверджений Центральною Радою 5 грудня 1917 р., а ще перед цією датою, 22 листопада, в педагогічному музеї в Києві відкрилася виставка праць професорів Академії, на якій, крім творів уже згаданих митців, були ще речі Юрія Нарбута, Михайла Бойчука і А.Маневича. Нарбут виготовив усі дипломи, запрошення і печатку Академії з головою античної Атени в шоломі. Був план запросити до грона професорів ще й І.Рєпіна і В.Маковського, але цей задум відійшов, і остаточно кафедру нового малярства було віддано Олексі Новаківському. Хоч цей митець був тоді у Львові і через воєнні умови до Києва приїхати не зміг, вибір його добре показує орієнтацію засновників Академії на все, що тоді в Україні було творче з погляду мистецького і національного.

Треба ще згадати, що восени 1918 р. був закладений українською владою й Архітектурний Інститут, який тісно кооперував з Академією, у складі якої був архітект Іполіт Моргилевський. Незважаючи на бурхливі воєнні роки, Академія була добре забезпечена матеріально українською кооперативною централлю "Дніпросоюз". Важкі часи настали із зайняттям Києва денікінцями в 1919 р., коли Академію, що містилася в домі школи ім. Терещенка, було викинуто на вулицю. Тоді-то чорна сотня вбила Мурашка і Стешенка. Більшовики, зайнявши остаточно Київ у 1920 р., незабаром, у 1922 р., перемінили Академію на Мистецький (Художній) Інститут.

З Академією великою мірою зв'язана історія нового українського мистецтва протягом останніх п'ятдесяти років, жорстока боротьба за українське мистецтво, яка заодно сходила також до боротьби за самі основи українського існування, фізичного і духовного. Засновники Академії та їхні ідейні послідовники чимало праці вклали в те, щоб українське мистецтво в змінених радянських умовах якнайдовше залишилося українським,

не тільки з назви, а й духом. Творці Академії були і є представниками національного мистецтва, яке виростало з повсякденних потреб, але базувалося на історичному досвіді і мало за мету викристалізувати типові риси українського мистецтва так, щоб воно стало рівнорядне серед мистецтв інших народів. Не диво, що найбільший вплив на розвиток мистецтва в Україні мали митці, сильно закорінені в традиції: Нарбут у козацьке бароко, Василь Кричевський у народне мистецтво, Бойчук у візантиці — стилі, що найдовше з усіх домінував в українському мистецтві. Для противників Академії і пізнішого Київського художнього інституту вона була "фортецею класово ворожої ідеології", протиставленої тоді твореному партією "пролетарському мистецтву", початки якого в Україні були цілком російські.

Те, що називається українським радянським мистецтвом, у своїй початковій стадії було фактично боротьбою з українським мистецтвом. Із цим фактом згодні всі дослідники — і з табору національного і з радянського. В офіційній, надрукованій 1957 р. в Москві російською мовою, історії "Искусство Советской Украины" так і написано, що першими творцями радянського ("советского") мистецтва в Україні були прибулі з Москви і Петрограда російські митці. Українських митців для творення "пролетарського" мистецтва в Україні тоді не було, бо, як пізніше ствердив постишевський журнал "Мистецтво" (Харків-Київ, 1934, ч. 1), "в перші часи революції на Україні на чолі мистецького фронту були по суті старі кадри української націоналістично-дрібнобуржуазної інтелігенції. Треба сказати, що між тим, що робилося в перші роки на образотворчому фронті України, і станом цього фронту в Росії була велика різниця. Вона полягала в тому, що тут, в Радянській Україні, значно більші шари української інтелігенції і українського образотворчого фронту брали участь безпосередньо у зміцненні, оздобленні націоналістичної держави, націоналістичної України (тобто Української Народної Республіки. — *С.Г.*)". Всі офіційні мистецькі видання 1919 — 1920 рр. були російськими, наприклад, "Материалы Всеукркомизо" ("Всеукраинского комитета изобразительного искусства"), які відразу стали пропагувати службову роль мистецтва, даючи йому місце тільки помічника партії для оволодіння неприхильно до неї настаросних народних мас. Уся пропаганда, плакати тощо (за малими винятками, що своєю примітивністю стояли поза межами мистецького зацікавлення) були російськими. А все ж таки перевага існуючих українських мистецьких кадрів і нова молодь, що пішла за ними, була така, що українське мистецтво, незважаючи на чужий тиск, не тільки перетривало, але в 20-х рр. навіть зуміло розквітнути.

Поважна мистецька праця зосереджувалася в таких установах, як кафедра мистецтвознавства ВУАН, картинна галерея і Київський художній інститут та у виданнях, таких як збірники Всеукраїнської археологічної комісії, збірники Історико-філологічного відділу і Етнографічної комісії ВУАН, виданнях музеїв, видавництва "Рух" у Харкові й ін. Крикливій пропаганді навколо мистецтва згадані установи протиставили солідні студії, такі як збірник "Український музей" (1927), монографічні праці О.Новицького, М.Макаренка, Ф.Ернста, І.Врони, С.Таранушенка, Д.Щербаківського, С.Гілярова, В.Хмурого й інших. У мистецтві паралельно розвивалася творча праця братів Кричевських, М. Бойчука і його численних послідовників, А.Петрицького, і навіть померлий у 1920 р. Ю.Нарбут далі діяв силою свого мистецького генія. Чималу роль в 20-х рр. відіграли мистецькі організації, що мали разом понад тисячу членів. Між сімома об'єднаннями особливу роль відіграли АРМУ і ОСМУ, які діяли аж до ліквідації урядом всіх українських мистецьких і літературних організацій у 1932 р.

Український мистецький фронт, як і літературний та театральний, був чималою культурною силою. Опір, який проявив український мистецький фронт партійному антимистецькому наступові, слушно дав привід противникам усього національно-українського говорити про те, що в галузі культурного будівництва радянської України виникла організація "міцного кулака". Фактично, такої організації ніколи не було, але був певний ідейний фронт самооборони всього талановитого в тодішній українській культурі України. Сюди входили Ваплíте, Березіль,

АРМУ, Авангард, літературний ярмарок й інші гуртки, що їх пізніше названо "націоналістичними і фашистськими".

У мистецтві дві постаті стали об'єктом особливих нападок — М.Бойчук і А.Петрицький. Бойчук, як відомо, ще в довоєнні роки, в 1-му десятиріччі нашого віку, виробив стиль, званий популярно монументалізмом, або просто бойчукізмом, що базувався на формальних елементах галицької ікони (він сам галичанин) та інших "великих" стилів, передусім єгипетського і ранньоренесансового. Проте будь-які чужі зразки були для нього тільки складниками чогось нового, що мало яскравий народний український характер і було традиційне, а водночас модерне. Недарма Бойчук з кількома своїми учнями працював у Парижі саме в добу народження кубізму (1906-1908). Проте він вважав, що кубізм як стиль здебільшого теоретичний, годі впроваджувати в тоді ще малорозвинуте, з селянськими елементами мистецтво українське, тому від того стилю він узяв тільки деякі антиреалістичні елементи для будови картини*). Кубізм знову увів у мистецтво лад і композицію, що були знищені імпресіонізмом, який цікавився найбільше грою кольорових плям, тож стильові шукання Бойчука були на часі. Хоч за радянських умов Бойчук перейшов навіть на актуальну тематику, все ж антиреалізм і національні елементи його стилю були нестравні для режиму, який вимагав пропаганди реалістичними творами, і митець був зацькований і знищений разом із чільними своїми учнями.

На світовій виставці в Брюсселі 1958 р. і на монреальському Експо-67 були виставлені також твори російського радянського мистецтва, і серед картин, виконаних у патетичному соцреалістичному стилі, завжди осередком була композиція "Оборона Петрограда" Олександра Дейнеки.

Цей російський митець з українським прізвищем, родом з Курська, був учнем Бойчука в Харківському художньому інституті і засвоїв собі основні принципи бойчуківського монументалізму. Коли інші картини російських митців сприймано з чемною усмішкою, згадана річ Дейнеки викликала подив. Дейнека, зрештою, відійшов пізніше від цих бойчуківських принципів до більш плакатно-реалістичного стилю, хоч усе ще таки монументального. Все краще в мистецтві російському вміло оцінити вагу і значення Бойчука.

Анатоль Петрицький, учень обох Кричевських і О.Мурашка, вийшов від Сезанна і кубістів, але водночас у його творчості багато елементів старого українського мистецтва, особливо народного. До виступу Петрицького народна ноша, типи, танки і взагалі побут уважалися в мистецьких колах уже такою етнографічною просвітянщиною, що вона ставала майже гальмом у розвитку мистецтва. А ось Петрицький зумів показати всю цю етнографію по-модерному, свіжо, яскраво, і захопити не тільки українців, а й чужинців. У Парижі в 1930 р. сенсацією були його "Театральні строї", а на початку 60-х рр. балет Вірського в його оформленні викликав чимало наслідувачів у малярстві. Майже кожний з великих паризьких салонів мистецтва приносив низку картин під впливом Петрицького. Проте особливим досягненням Петрицького-маляра і українського мистецтва в його історичному аспекті була серія понад 130 великих портретів діячів української культури. Всі вони, за винятком кількох акварельних шкіців, були знищені режимом за "націоналістичний формалізм". Були це твори типу конструктивістичного, що з усією силою упрощення передавали типові риси портретованої особи, речі, яких небагато мало тогочасне світове малярство.

Петрицький викликав найбільший інтерес на виставках радянського мистецтва у Венеції. При кінці 20-х рр. український відділ ще представлявся окремо від російського, і особливо на Бієннале 1930 р. український відділ був найбільш атрактивним. Побіч "Інвалідів" Петрицького також привертали увагу глядача і критики твори українських митців — Довгаля, Богомазова, Налепінської-Бойчук, Падалки, Седляра, Касіяна, Толкачова. Цей успіх українського мистецтва не на жарт налякав партію, і на черговій виставці Бієннале, через два роки, було скасовано український відділ, і тоді українські митці якщо й виставлялись в радянському павільйоні, то вже тільки як "советські артисти".

Ми зумисне спинилися тільки на цих двох митцях, творчість яких є показовою для умов,

серед яких доводилося розвиватися українському мистецтву. Все ж наш огляд був би неповний, коли б ми не спинилися над тогочасним мистецтвознавством, критиками й теоретиками мистецтва. Ми вже згадували мистецтвознавців-дослідників, що працювали на науково-історичній базі. Їхній підхід відрізнявся від усталених підходів вже тим, що вони вивчали мистецтво і подавали правдиві факти в минулому і сучасному. Проте з кожним роком об'єктивне вивчення і дослідження зустрічало все більші перешкоди. Отак на початку 30-х рр. мала з'явитися велика (на 40 аркушів) монографія Юрія Нарбута за редакцією Ф.Ернста і С.Яремича. Ми мали навіть у руках відбитки двох аркушів тієї монографії, проте докінчити її друк не дозволено і знищено початий наклад. Пізніше А.Хвиля дав таку характеристику цієї невиданої монографії: "Український фашизм відкрито показав свої зуби. Коли проглянути додатки до цього збірника, де наведені окремі роботи Нарбута, то цілком ясно стане напрямок творчості Нарбута й те, що якраз найреакційніший бік цієї творчості намагалися підняти, оспівати різні націоналісти на зразок Врони, Ернста та ін. Ось — Богдан Хмельницький у всій його "величі". Далі герб українського магната. Ось карти, також націоналістично оформлені, де намальована козацька старшина, українські шляхтянки. Дуже добре розумів Нарбут, що він робить і який зміст він втілює в національні форми" ("Образотворче мистецтво", 1, 1934).

Нинішньому читачеві, який знає про ордени Хмельницького і присвячені йому п'єси, слід пригадати, що тоді, коли були писані цитовані слова, Хмельницький належав ще до представників буржуазно-націоналістичної старшини.

Та в час, коли мистецтвознавці займалися передусім минулим і не вступали безпосередньо в суперечки щодо того, яким має бути мистецтво сучасності чи майбуття, особливий гнів офіційної критики викликали ті теоретики, на долю яких припало займатися цією справою. Їх не рятувало те, що всі вони могли бути комуністами і виступали завжди з позицій марксистських. Сам факт, що вони сприймали українське мистецтво як якесь окреме, своєрідне явище, був достатнім для них звинуваченням. На зламі 20 — 30-х рр. дві постаті звертають тут особливу увагу — М.Скрипник та Іван Врона. Які ж були їхні ідеї і "злочини"?

Провідні ідеї того, що мислив М.Скрипник про мистецтво, можна б собі сформувати на основі 5 тому "Статей і промов", виданих у Харкові в 1931 р. Вони й виробили йому в колі його комуністичних противників кличку "широка спина", за якою, нібито, приховувався український націоналізм. Підсумовуючи погляди Скрипника, можна сказати, що першою з основних його настанов в питанні культурного будівництва була настанова виховувати серед тоді змосковщених робітничих кіл національну свідомість. Для компартії України, яка щойно в 1935 р. добилася 50% свого складу з українців, ця настанова Скрипника була справжнім проявом "націоналістичної свідомості", бо вона на перше місце ставила націю, а не інтернаціоналізм. Другою настановою Скрипника було його розуміння мистецтва в УРСР як "українського мистецтва взагалі", а це, мовляв, позбавляло його інтернаціональної, пролетарської суті. Третє — Скрипник радий був проголосити "нейтралітет" для держави (що тоді була диктатурою пролетаріату) в питаннях українського мистецтва. З цього погляду він, як народний комісар освіти, в добу все більш посилюваного цькування партією українських мистецьких і літературних об'єднань, давав змогу існувати таким угрупуванням, як АРМУ, Вапліте, Березіль, Авангард, Нова Генерація й інші.

Сьогодні смішно казати, що Скрипник, один з нечисленних українців, що стояли близько до Леніна, виступав з якихось націоналістичних позицій, як це йому згодом закинуто. Усе, що він, фактично робив, робив з позицій комуністичних, але все-таки він хотів, щоб той комунізм в Україні був українським. "Ми маємо справу, — писав він, — із змістом і матеріалом, що ним користується мистецтво. Для нас на Україні пролетарська творчість виявляється в українській формі, а звідси постає питання про український вияв нашого образотворчого мистецтва... Але з цього виникає питання про українське мистецтво взагалі (с. 185)... Історія поста-

вила перед нами завдання будувати українську культуру, і для того нам треба завоювати наше селянство, без того не зможемо збудувати українську соціалістичну культуру. Наші міста безумовно поукраїнізуються від самого життя. Відсоток українців по містах зростає з року в рік. Нам треба бути на чолі цього процесу і вести його... Творіть, творіть, виявляйте нові досягнення, охоплюйте ними українське життя, беріть і старі форми, беріть з них, що можна використати, і переносьте на Україну, натхніть мистецтво пролетарським інтернаціоналістичним духом, але без тенденційності, а в тім розумінні, щоб творчість ваша була українська, була жива творчість" (с. 186-187).

Навіть на посту міністра освіти Скрипник мусив вести вперту боротьбу з партійним апаратом. Ще до процесу СВУ С.Єфремов і О.Новицький протестували окремим меморіалом проти того, що в Київському художньому інституті бере верх дилетантизм через те, що педагогічний склад інституту не фаховий. Справа була в тому, що партія, не довіряючи українським митцям, все більше віддавала навчання імпортованим із Росії партійцям, часто без відповідних кваліфікацій. Згодом цей стан дійшов до того, що при 70% складі українських студентів на 80 членів професорського складу не було й десятка українців. Скрипник узяв це до уваги і видав зі свого міністерства директиву щодо КХІ:

"Визнати повну ненормальність стану професорського складу КХІ. Доручити Упрофососові перевести цілковиту перевірку всього складу Інституту в напрямкові більшого притягнення українських художніх сил і забезпечення художньо-педагогічної роботи Інституту представниками різних течій і напрямків (бойчукістів, реалістів), як і в напрямку підвищення кваліфікацій художньо-педагогічного персоналу з тим, щоб було забезпечено ділову художньо-педагогічну працю в Інституті".

Зрозуміло, що такими поглядами на мистецтво і такими директивами, як ця про КХІ, Скрипник копав собі могилу. Проте серед партійних теоретиків мистецтва Скрипник не був самотній. В.Хмурий, автор кількох монографій у видавництві "Рух" у Харкові, у своїй книжці "Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво" писав: "Я мушу нагадати вам тут, що "крилате пролетарське змістом і національне формою мистецтво" з цього погляду міт і плід того розуму, який борсається поміж інтернаціональною природою пролетаріату та національними одмінами психіки, культури й фольклору".

Хмурий обороняв теж різнородність стилів в українському мистецтві, пишучи, що "ці течії й напрямки не що інше, як різні ступені единого процесу розвитку українського мистецтва на шляху його відродження". Це відродження відбувається на двох основних лініях — "з одного боку — по лінії набуття техніки живописної культури, з другого — по лінії відтворення загубленого в колоніальній неволі національного мистецького стилю" (цитовано за вступом до альбому "Театральні строї" А.Петрицького, ДВУ, 1929).

І.Врона викладав теорію мистецтва в КХІ, був наставлений партією на те, щоб не тільки ідеологічно формувати нове пролетарське мистецтво, але й бути чимось на зразок комісара від мистецтва в інституті. Безперечно, позиції Врони були і комуністичні, і пролетарські, але, як і в Скрипника, в нього виникла подібна проблема — чи справді в ім'я пролетарського мистецтва треба зректися своєї національної істоти? Як теоретик, він мав знати історію світового мистецтва, а та не могла його не навчити, що всі великі стилі минулого були духовним виявом різних народів, втіленням їхнього світогляду в мистецькі твори. Як тоді творити пролетарський стиль мистецтва в Україні, де пролетаріат або сам походив з селянства і мав ідентичне з ним мистецтво, або ж був елементом напливовим, з мистецькими поглядами чужими або взагалі ніякими? Тож не диво, що у Врони на перший план вийшла та сама проблема: національна свідомість. "Стихія українського села взагалі, — писав він, — є тепер найяскравіший і найоригінальніший вияв національної української стихії в мистецтві" ("Культура і революція", ч. 13, 1928). Такі слова звучали тоді як єресь, тим більше, що незабаром почалася колективізація і "стихія українського села" дістала визначення "куркульської". Так, як Скрипник, який говорив про "українське мистецтво взагалі", Врона висунув теорію "єдиного потоку" в розвитку

українського пореволюційного мистецтва. Цей потік може мати окремі струмочки, але те, що об'єднує їх усіх в єдиний організм — це ідея нації. Згідно з цим, Врона, замість класової боротьби в мистецтві волів бачити боротьбу (конкуренцію) різних національних традицій, тобто в радянських умовах, де фактично відбувалися боротьба між українським і російським мистецтвом, він став на позиції, близькі до Хвильового з його теорією "боротьби двох культур".

У становленні нового українського мистецтва Врона має ту заслугу, що він був противником провінційного розуміння українського мистецтва і виступав за його широкі зв'язки зі світовим. Це і був справжній інтернаціоналізм. Тому Врона теж обороняв бойчукізм за його самостійний і органічний шлях, обороняв право українських митців вчитися з досвіду мистецьких досягнень сучасності, "хай архіформальних і архібуржуазних". Він писав: "Для піднесення української культури насамперед потрібне піднесення й розвиток мистецької культури і техніки взагалі, бо лише на основі досягнень формально-художнього і технічного рівня сучасної архітектури, малярства, графіки і т. ін. можна говорити про справжнє будівництво національної української (плюс радянської) культури". Тому "першим величезним поступом і надбанням післяреволюційного нашого малярства було прилучення українського малярства і цілого мистецтва до формальних надбань Європи".

Все це були єресі, за які Врона незабаром дістав клеймо "фашиста з партійним квитком у кишені", а трохи згодом пішов на заслання.

* * *

Для об'єктивного і точного образу доби треба показати і другий бік медалі, критику і теорію офіційну, яка мала бути безпомилковою. Розпуск всіх українських об'єднань 23 квітня 1932 р. і створення однієї урядової мистецької організації, що була лише філією московської централі, дали режимові ідеальну змогу контролю над мистецьким життям України. Приблизно на цю добу припадає остаточне оформлення тез соціалістичного реалізму, з яких найважливішою була "боротьба за світовий Жовтень, доведена з образів, зрозумілих масам". Найбільшу розбіжність і хаос у програму соцреалістичного мистецтва вносив той факт, що директиви для творчості виходили від людей, непричетних до мистецтва. У великій Совєтській Енциклопедії (видання 1953 р.) в статті про мистецтвознавство головними теоретиками мистецтва названі Сталін, Ворошилов, Каганович, Молотов, Маленков й інші партійні достойники, а в попередньому виданні цієї енциклопедії в статті про українське мистецтво читаємо, що "Сталін раз назавжди визначив шляхи українського мистецтва". Майже всі згадані достойники були пізніше усунені від влади, але свого часу вони діяли в культурному секторі, і на їхнє розуміння мистецтва були змушені орієнтуватися й митці українські.

Партійна критика в мистецтві була зведена єдино до цензури і доносу, бо директиви партії не підлягали дискусії. Є.Холостенко, який давніше був учнем Бойчука, перейшовши на соцреалістичні позиції і критику, став одним з чільних теоретиків режиму. Про те, яка це була критика, уявлення дадуть самі заголовки його статей: "Розтрощити троцькістську пропаганду!" (Літ. газета, 4-5, 1932); "Попівщина під забралом мистецької критики" (Літ. газ., 16-17, 1929); "Проти петлюрівської контрабанди на фронті мистецтвознавства" (Прол. правда, 33, 1933); "Кулацко-петлюровская вылазка на фронте искусствознания" (Книга и пролетарская революция, 4-5, 1933); "Викорінити петлюрівщину на фронті мистецтва" (Прол. правда, 20 серпня 1933). Проти А.Хвилі, чільного теоретика мистецтва в постишевській добі після смерті Скрипника аргументами в дискусії були ярлики: "націоналіст", "фашист", "буржуазна наволоч", "озвірілий куркуль", "гнида" — все взяте тільки з однієї статті, де йшлося про інакші погляди на шляхи радянського мистецтва.

Якщо в компартії Росії були все-таки люди високої інтелігенції і незаперечні знавці мистецтва, як А.Луначарський, в Україні високі культурні пости діставалися таким, як нарком освіти УРСР В.Затонський, який на I поширеному пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УРСР в листопаді 1933 р. свою промову почав словами, що на мистецтві він не розуміється, і зараз же перейшов до критики мистецтва

Бойчука і Петрицького, повчаючи їх, як і що вони повинні малювати, "щоб зміст кожен розумів, щоб обличчя у ворога вийшло так, щоб плюнути захотілося в нього, хоч би й гарне було". А то, казав він, "в ділянці образотворчого мистецтва ми мали своєрідні "Березолі"... На їх (митців) націоналістичних і формалістичних портретах гарячково блищали очі, і цей погляд був звернений у потойбічне, він не бачив навколишнього реального світу — заводів і фабрик, тракторів і колгоспів".

Сумна роль цього міністра освіти УРСР у нищенні українських національних пам'ятників загальновідома. Це він, незважаючи на протести українських (М.Макаренко) і російських (Д.Айналов) мистецтвознавців, був причетним до знищення Михайлівського Золотоверхого Собору, віддавши справу "реконструкції" Києва наркомові УРСР В.Баліцькому (польського роду) і голові міськради тов. Рижкову, які й перевиконали своє завдання, знищивши понад десяток історичних пам'яток Києва, згідно з вказівками партії "по плану боротьби з українським націоналізмом і релігією".

Ми не будемо тут спинятися на тому, що таке соцреалізм. Об'єктивно, як один із жанрових стилів, він має повне право на існування. Наприклад, подібними до соцреалізму своїм стилем є твори американських ілюстраторів, що часто з гумором і мораліваторським наставленням зображають різні аспекти сучасного життя. Справа не в тому, що ці ілюстрації до професійного малярства ніхто не зараховує, а в тому, що цей жанр існує собі поруч інших і ніхто нікому не перешкоджає висловлюватися так, як це комусь до вподоби. Звідси — багатство і різноманітність мистецтва Заходу і радість вільної творчості, де добір найкращого відбувається шляхом конкуренції, яка вимагає творів усе кращих і досконаліших. У Радянському Союзі, а зокрема в Україні, один напрямок, а властиво жанр, отримав монополію на творчість, причому найвищими арбітрами були особи з мистецтвом не зв'язані і пізніше самі за свої політичні помилки засуджені. Не диво, що в умовах директив і цензури українське мистецтво втратило будь-які критерії і залишилося культурному світові зовсім невідомим і репрезентованим тільки еміграцією.

У повоєнні роки настали деякі важливі зміни і в мистецтві радянської України. Зворотним пунктом був тут не тільки факт розвінчання "культу особи", але й тиск українських мас і нової інтелігенції, які бачили деколонізацію Азії й Африки і вимагали ширшого поля вияву і для себе. Саме розвінчання "культу особи" Сталіна і заміна його культом Хрущова поліпшило справи вже тим фактом, що показало митцям марноту позамистецьких ідей, які їм силоміць накидано. Власне, цей злам у свідомості митців став головним стимулом до перевірки мистецьких поглядів і часто до повороту на його вихідні позиції 20-х рр., які ще недавно були затавровані як націоналістичні. Неждано майстрами першої величини стали такі митці, як Нарбут, Новаківський, імена яких ще недавно було непрестижно згадувати. Все більше можна надибати творів молодих митців, виконаних у дусі бойчукізму. Недавній страшний "націоналістичний формалізм", за який раніше митці переслідувались, поступово легалізується в Радянські Україні.

* * *

Хоч немає ніякого сумніву в тому, що українське мистецтво — єдине, з яких територій воно не походило б і на які протилежні групи не було б поділене, важко розглядати мистецтво радянської України і те, що поза нею, в одній групі. Радянські критики намагалися вилучити з українського мистецтва митців Західної України й еміграції, зрештою слушно: вони думали лише про мистецтво радянське, тож не можна мати до них претензій за вилучення того, що туди справді не належало. Зате мистецтвознавство національного табору завжди брало українське мистецтво у всій повноті, те саме було і в літературі. Речі названо такими, якими вони були, тільки що критерій оцінки був інший, естетично-мистецької, а не політично-агітаційної вартості. А втім, у 20-х рр. ще не існувало того розриву між мистецтвом України Східної і Західної, що настав з добою соцреалізму. Це можна було пояснити тим, що митці і тут, і там належали до близьких шкіл і їхні погляди та ідеї щодо

українського мистецтва були однакові.

Для Галичини важливим фактом було те, що на початку 20-х рр. сюди прийшла чимала група митців з Наддніпрянщини, які корисно вплинули на дальший розвиток галицького мистецтва. Зрештою, Галичині не бракувало митців всеукраїнського масштабу, згадати б лише Івана Труша й Олексу Новаківського. Це були митці того індивідуалістичного типу, що майстерно засвоїли новий тоді в нашому мистецтві імпресіонізм і експресіоністичний символізм західного штибу, але водночас і відбилися від вікової лінії розвитку українського малярства. В їхньому мистецтві вже почувався якийсь розрив із традицією. І ось у цих умовах маємо цікавий парадокс: у час, коли галичанин Бойчук своїм стилем мав найбільший вплив саме на Східній Україні, звідти прибув до Галичини Петро Холодний (Ст.) і почав творити свій неовізантинізм на основі саме галицької ікони. Він знав її ще давніше, бо під час перших років війни директор київського музею М.Біляшівський привіз до Києва з галицького фронту кілька старих ікон, які викликали сенсацію своїм чітким і досконалим стилем. З молодшої генерації митців прибули до Львова Павло Ковжун, Роберт Лісовський, Василь Крижанівський, пізніше Микола Бутович, що привезли з собою свіжі традиції мистецького відродження, закладеного Українською Академією Мистецтв у Києві.

Маючи стільки місцевих і нових індивідуальностей, Львів швидко став одним з мистецьких центрів всеукраїнського значення крім Києва, а трохи згодом і Харкова. "Гурток діячів українського мистецтва", заснований П.Холодним і мистецтвознавцем Миколою Голубцем, дав у Львові чотири вартісні виставки в 1922-26 рр., що стали значними подіями в українському мистецтві. Проте наступні роки аж до 1931 року не дали поважніших виставок. Причиною були мистецько-ідеологічні розбіжності між генераціями митців. Молоді вповні погоджувалися з тим, що мистецтво повинно бути стильово національне, але одночасно вони хотіли, щоб воно було й модерне, щоб відбивало в собі мистецькі світові рухи. Це й привело в 1931 р. до створення "Асоціації незалежних українських митців", душею якої був Павло Ковжун, головний засновник західноукраїнської графіки. Значення АНУМ полягало в тому, що вона тісно співпрацювала з митцями інших мистецьких осередків Європи. На її виставках до 1939 р. були твори парижан — О.Грищенка, М.Нечитайла-Андрієнка, Л.Перфецького, М.Глущенка, С.Зарицької, В.Хмелюка, з Берліна — В.Масютина, з Праги — Г.Мазепи, М.Бутовича, мистецтвознавця і графіка В.Січинського, з Варшави — П.Холодного мол., з Лос Анджелеса — Ол. Архипенка. Тоді на виставках АНУМ і в Національному Музеї можна було бачити й твори поважних митців французьких та італійських, а про українських часто писала мистецька преса — французька, німецька, польська, чеська. Був це поважний мистецький рух, який функціонував усупереч прославленій "галицькій біді", рух, який знаходив відгомін і в радянській Україні, де офіційна критика лаяла тих, хто орієнтувався на "львівських стилізаторів".

Після зайняття Львова більшовиками 1939 р. і включення західноукраїнських митців у загальну радянську мистецьку структуру мали змогу зустрітися представники східного і західного українського мистецтва. Тоді вони могли переконатися, що всякі штучні рови і бар'єри, поставлені для їх розмежування, нереальні, бо існує одне українське мистецтво, за повний вияв якого треба змагатися за будь-яких політичних умов.

Широка хвиля української еміграції усіх суспільних верств і з усіх українських земель понесла з собою й чимало митців, між ними і В.Кричевського, професора першої Української академії. Першим етапом еміграції були табори Німеччини й Австрії. Згодом тут значним мистецьким осередком став Мюнхен, де відбулося кілька вартих уваги виставок і з'явилося кілька мистецьких видань. Наступним етапом був виїзд в інші країни, зокрема до США і Канади, куди переселилася більшість митців. Не всі з них змогли відразу віддатися мистецькій праці; кілька років забрала акліматизація і пристосування до нових умов і вимог, які в американському мистецькому світі були ультрамодерні. Утворене в 1952 р. "Об'єднання митців українців в Америці" (ОМУА) відіграло свою роль, влаштувавши низку щорічних виставок для

українського громадянства і окремо кілька селективних на загальноамериканському грунті — в музеях і бібліотеках Америки і Канади. З цих виставок найбільша була в детройтському музеї Вейн Університету в 1960 р., на якій були презентовані твори 78 українських митців у вільному світі, оглянуті впродовж тижня більш як десятьма тисячами глядачів. Були на ній твори різних генерацій митців, починаючи від В.Кричевського, Ол. Архипенка, Ол. Грищенка, твори генерації середньої — П.Холодного мол., М.Дмитренка, М.Азовського, М.Мороза, М.Радиша, Г.Мазепи, аж до наймолодших, вихованих уже в американських мистецьких школах. Каталог тієї виставки з біографіями митців — своєрідний документ того, що собою являє українське мистецтво поза Україною.

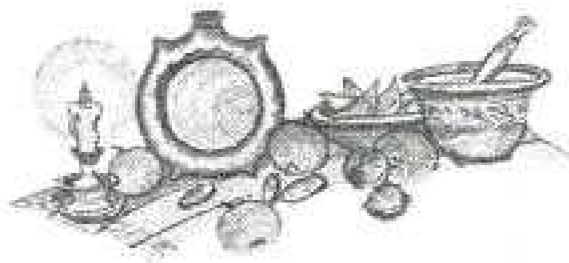
Певна дезінтеграція мистецьких об'єднань і гуртів, що настала пізніше, була природним явищем, зваживши, що вся мистецька творчість ішла шляхом індивідуального вияву кожного митця. Деякі з них воліли відійти від співпраці з іншими митцями і шукати власних шляхів мистецького вияву. Тут немало заважив той факт, що існувала конечна потреба включитися в загальноамериканський мистецький процес, а це не одному митцеві коштувало перебудови всіх дотеперішніх його поглядів на мистецтво. Не кожен митець міг цього досягти, з цим було зв'язане не тільки відчуття того, що в мистецтві сучасності було актуальним, а й опанування мови, встановлення зв'язків у колах митців і критиків. Це давалося куди легше митцям молодим, що здобували свою мистецьку освіту вже в Новому Світі і фактично належали вже до мистецтва американського. При всіх своїх успіхах там вони все ж відчували свою органічну спорідненість з мистецтвом українським.

Сьогодні мистецтво української еміграції має ряд індивідуальностей, що великою мірою доповнюють і рекомпенсують той брак, який постав у мистецтві України через накинутий однобічний стиль. Тут представлені всі можливі мистецькі напрямки: неореалісти — маляри Я.Гніздовський, скульптори Л.Молодожанин та М.Черешньовський, експресіоністи — О.Грищенко, М.Неділко, М.Мороз, неовізантиністи — П.Холодний, М.Осінчук, і ціла низка модерністів, яких краще не вкладати в шухлядки стилів: великий, світового масштабу скульптор Ол. Архипенко, малярі М.Левицький, Г.Мазепа, Л.Гуцалюк, Т.Вірста, А.Оленська-Петришин, і знову скульптори — К.Мілонадіс, Ол. Гуненко і чимало творчої молоді, що шукає, експериментує, змагається.

Найбільшим досягненням нового українського мистецтва стало те, що воно зуміло бути таким різноманітним, всебічним, що не тільки включало себе в загальний крутіж світового мистецтва, а не раз і було в його авангарді (Архипенко). Як і слід великій нації, що пережила великий момент свого національного і державного відродження, її мистецтву ніщо не було чуже, її митці засвідчили і випробували всі можливі глибини і висоти творчих поривів, даючи їм мистецький вислів у формах, притаманних українській свідомості, світоглядові, духові. В цьому й полягає найбільший внесок митців еміграції в загальноукраїнське мистецтво, без чого воно могло залишитися провінційним і скаліченим.

За п'ятдесятирічний відрізок часу від Національної Революції українське мистецтво змужніло, зросло, виробило своє самобутнє обличчя. Як і в сімнадцятому році, українські митці бачать перед собою ті самі завдання — шукати нового творчого вираження на базі багатовікових традицій минулого, постійно зв'язуючи своє мистецтво з землею, етносом і духом того комплексу, що зветься Україною.

*Кубізм не був чужий українським митцям, але перед революцією вони культивували його не на українському, а на російському грунті в Москві. Тут були О.Грищенко і О.Шевченко та ціла група народжених на Україні митців: М.Ларіонов, К.Малевич (киянин польського роду), брати Володимир і Давид Бурлюки з Херсона, харків'янин В.Татлін (в 1925-26 рр. професор Харківського худ. інституту). Всі вони були фактичними творцями російського кубізму й інших модерних стилів доби.



КОЛЯДКИ

Олександр **КОШИЦЬ**

Як зараз пам'ятаю... Перший день Різдва. Невеликий мороз, сонце і чудовий настрій. Та чи багато для того настрою треба? Тільки — бути бурсаком третьої класи, привезти додому марний "білет" без "двоєк", і щоб усі приятелі були на місці: і дяків Венедьо, і Антін Сидоренко, і Мир Чорненко... Все ж у повнім порядку. Літургію одспівали добре, а концерта ушкварили так, що не гірш від Калішевського. Після церкви смачно пообідали: капуста з свининою, качка з яблуками і вчорашня кутя з медом. Після обіду — гайда на ставок! Там уже хлопці прилаштували на колесі "фургало", — повертають вирло, сані летять, як скажені, дівчата пищать, хлопці регочуть... А ми на коньках — я на звичайних дерев'яних, а брат Федько виблискує "галіфаксами". Гордий до неможливого! Сьогодня в церкві диригував хором, має добрі "ботфорти" і гарного портсігара та ще й "галіфакси". "Стой, брат, колись і у мене буде хор, будуть і "галіфакси". Цілісінький день оттако на коньках, аж поки не схилиться сонце, сніг під вербами не зробиться блакитним, а мороз ущипне за носа так, що треба бігти додому. Додому, і зараз на гарячу лежанку. А лежанка покрита чистим рядном, а під рядном насіння гаряче. Напився квасу з яблук такого, що в носі шпигає, та сльози з очей котяться — і взявся за насіння. Лежиш, як на гарячій сковороді, та чекаєш, поки зовсім стемніє: прийдуть колядники. Аж ось в столовій уже запалили світло і подали самовар. Посвітили і у других хатах — і ждемо. Коли це прибігають з кухні дівчата: "Колядники йдуть"! Всі до залі... Входять... Попереду "береза", Іван Бойко... Чорна свита, зелений пояс широкий, на три долоні; вуса підкручені, гарно підголений. За ним другі: тут і Антін Сидоренко, і Володимир Чорненко, і Йосип та Іван Нащадими, Бублій, Іван Шуляк і всі, всі мої приятелі... Вклонились, попросили у священика благословення і... почалось! Широкими тріумфуючими акордами полилось: "Ой, видить Бог, видить Творець". Зразу встановлюється якийсь піднятий, урочистий настрій, настрій якоїсь особливої релігійності. Далі йде в живому темпі з безконечною масою підголосків радісна "Ішли троє царів, де Христос родився". Звуки зростають, як ураган: то сплітаються в якийсь музичний узор, то зливаються в унісоні; то раптом вибухають такими несподіваними акцентами, що шибки у вікнах дзвенять, а стеля старенької залі, здається, піде в повітря:

Бийте в струни сміло,
Веселися Діво!
Син Марії народився,
Взяв на себе тіло!

У мене якийсь клубок підступає до горла, очі застилають сльози, хочеться співати й самому, а не можна.

Потім хвиля перерви, і по залі розпливається поважними акордами "Світ мислений днесь ся родить" і "Дар днесь пребогатий на землю сойде", якийсь богословський музичний трактат. Відспівується це вже щось урочисте, якась "тайна нова", коли "Бог в утробі Дівиці — Слово селиться, із Нея же невидимо миру явиться", коли "Темно ясно, ясно мрячно син Божий сяє". А далі знов рухливо: "Воскликнули янголи", а до неї рефрен: "Царіє, вдарте во струни". Тут уже співають всі: і я, і сестри і брати, і навіть старий батько підтягує баском. Нарешті "Нова рада стала" з побажанням щасливих літ пану Господарю, — і коляда скінчилась.

Хлопців частують, і вони виходять, забравши дзвінка від священикової брички, щоб дзвонити перед звіздою. В залі зостаються пахощі морозного повітря, свиток, чобіт та нових кожухів. Всі ми за столом ділимось враженнями — і всі згоджуємось, що такого тенора, як у Володимира Чорненка, мабуть, і в опері нема.

Незабаром приходять колядувати дівчата. Всі в стрічках та хустинках, в широких кожухах, або чорних свитках... Входять соромливо, вклоняються низько, так що море стрічок з плечей аж на землю звисає. І тут всі знайомі: і Явдоха Шепелівна, і Одарка Галушкова, і Ярина Грібиникова, і Олександра Харченкова та й інші.

Тут уже другий стиль, другий настрій, другі колядки. Ось пливе прозорою водою Орданська Річка. Мати Божа купає в ній Синка. Над

яслами похилились сірі воли і гріють Святе Дитятко своїм духом, а пара, як дим з кадила, йде догори. Ось Діва Марія йде шукати свого Сина та розпитує про нього жидів. Ось на горі в рубленій церкві стоїть три гроби — в одному лежить Христос, у другому св. Василій, у третьому сама Діва Марія. Над Христом свічі палають, над Василем книги читають, над Марією рожа розцвіла. А тут посеред двору береза з золотим гіллям. Прилетіли пташки, обламали гілля, обдзьобали кору, збудили дівку Марійку. А з-за гори виступає Василько з військом проти Цар-Городу; не хоче брати ні срібла, ні злота за викуп, а тільки панночку Царівну. Одна за одною пливуть мелодії тихі, прозорі, як вода, ясні як сонце, веселі, як ці самі дівчата. А брат стоїть та вуса підкручує: "Знаю! Отам, коло вікна — Олександра". Стой, брат, колись і я буду мати хор, і "галіфакси", а може, й Олександру. Та й не забувай, що завтра увечері хор піде колядувати до старшини Івана Васильовича, а йти треба через став, а потім берегом та садком. А там я вже знаю що і як"!

От так було колись... Давно, давно.

А ось це було недавно.

Я вже мав хор, та ще й який, — студентський! Але вже "галіфакси" мене не цікавили.

Знов перший день Різдва, але вже в Києві. Літургію в університетській церкві відспівали знаменито. Настрій був знаменитий і у мене, й у хора, — на оксамитовому фоні Іринархової октави чудово удавались узори Бортнянського, Турчанинова й ін. наших композиторів. Сьогодні цілий день повний радісних турбот: перший в Києві концерт колядок. Пам'ятається мені, що задумано його було в нашому "товаристві безтурботних людей" — "Клуня", в котрому взагалі виникали ідеї й програми найкращих наших концертів. Брав участь у цьому концерті не весь хор студентський, а ті, що зостались на Різдво в Києві, і мій церковний хор. Робились прискорені співанки, малювались декорації. Перший концерт колядок хотілось зробити інтимно, тільки для українського громадянства і через те призначено його було в невеликій залі "Общественнаго Собранія" на Володимирській вулиці. Наступив, нарешті, й час концерту.

Квитки всі розпродано ще за тиждень. Натовп публіки страшенний. Естрада обставлена ялинками, обсипаними снігом, обвішаними кольоровими лампами, котрі, мов зорі, сяють на фоні картини потонувшого в снігу села. В залі світло пригашено. Виходить "міхоноша": "Дозвольте, люде добрі, колядувати! — "Просимо, просимо!" — чується з публіки.

Хор виходить: спершу дівчата, далі хлопці. Урочиста, святкова тиша в залі не порушується традиційними аплодисментами. Почувається, що це не концерт, а "Різдвяне свято". Могутнім акордом: "Ой видить Бог" відчиняється цілий шерег колядок в укладах Стеценка, Ступницького, Леонтовича, Лисенка, Кошиця. В пам'яті встають колядки в Тарасівці: якісь чудові, радісні спогади наповнюють вщерть душу, й всі ті звороти мелодій, динамічних відтінків, руху й фразування, які тоді ввійшли в душу, як дитячі враження, мимоволі перетворюються тепер в твоїх руках в художні риси мелодії, хоча народної, а одягненої в розкішну гармонійну одіж, виявлену в художнім творі.

Чергою проходять перед очима самі різноманітні картини, наївні й прекрасні, мов мініатюри церковних книжок: ось раннім ранком виїздить Василько на полювання, та не на куницю, а на "дівку Гашечку — хорошую свашечку". Коник під ним грає, в руках лучок і стрілок пучок, оксамитові вильоти мають по вітру. Ось пан хазяїн ходить по подвір'ю в "шубі-любі", заряжає ружо, хоче застрелить орла, який сів на золотому стовбі, — й чує від нього, що той прилетів сватом задля хазяйського сина... Тут у пана хазяїна на подвір'ї горять свічі воскові, печуть рибу осетрину; Пречистая Діва породила сина. Там Христос сідає вечеряти за столом в хаті селянина, — цілком картина Фон-Уде. Тут Улянка шукає золотого перстеня, якого втеряла "під бором, бором, під зелененьким явором"; а

там старенький Йосип в убогій шопі строїть "пелени" для маленького Христа. Одна за одною чергуються колядки, то поганського, то християнського походження, переплітаються в якийсь різнокольоровий вінок, дають якусь дивну амальгаму радісного довір'я, коли сяйвом Різдва Христового освітлюються в далекій темряві віків радощі повороту сонця з зими на літо, коли Бог Ярило своїми гарячими поцілунками починає відігрівати сонну землю, як ті воли, що гріють Христа в убогій яслині.

Але раптом переривається ланцюг релігійних поважних переживань. Безсумним щастям, якоюсь органічною радістю бринить заклик сопрана — Кубліцької, до веселих щедрівок. "Прилетів сокіл до віконця"...— щебече вона, мов ластівка на церковному вікні під час Божої служби. А хор громовою радістю відгукується на цей заклик: "Щедрий вечір, добрий вечір"! І пішло, пішло... Котяться веселі щедрівки в повітрі, мов зерно з мішка "посипальщиків", одна одної бадьоріше, одна одної веселіше. А нарешті безсмертний "Щедрик" Леонтовича, від якого публіка буквально шаліє й котрого приходиться без кінця повторювати.

На фінал виходить на естраду "береза" і "міхоноша". Береза починає: "Поздоровляємо Вас з святим празничком — Рождеством Христовим! Дав Бог дочекати, дасть і спразникувати, в щасті та здоров'ї будучого Нового Року діждати! А за цю звість — поросячий хвіст, ще й ковбас шість! На полиці у куточку п'ятак у платочку! Міді на цвяшки, борошна на галушки, бурякового квасу, соняшникового цвіту, гарбузового насіння, ще й гречаного попілу! А ви, колядночки, знімайте шапочки — кричіть: "Дай, Боже"! По залі весело лунає з півсотні голосів: "Дай, Боже!".

А "міхоноша" додає: "І міхоношу не забувайте"! Публіка радісно сміється. Концерт скінчився.

Святі, незабутні переживання.

А потім товариська вечеря з почесними гостями.

Шановний М.К.Садовський дякує нам, вітає ідею утворення таких святочних концертів, каже, що це повинно ввійти в життя киян, як "свято", як великий національний гімн нашої релігії. Так воно і сталося. З того часу колядки, винесені на широку концертову естраду, зробились дійсним "святом" для киян, — і ні одне Різдво не проходить тепер в Києві без цих концертів.

От так було недавно.

В останні часи пішли лунати наші колядки по всьому світу. Українська Капела повезла їх до всіх народів Європи. Разом з українською піснею лунали вони тріумфальним гімном перемоги нашої давньої української культури духа над новітньою європейською, матеріальною; над культурою егоїзму, насильства, над культурою золота, заліза і крові. І не було ні одної нації, котра б не відчула святих красот нашої колядки. На душу кожного слухача, до якого б народу він не належав, вони дихали освіжаючим подихом первісної святої краси незіпсованого духа нашого народу, святими радощами духовних утіх вищого порядку, релігійного натхнення нашої віри, суто національної. Радісно було це бачити! Радісно і за нашу пісню, і за наш народ, і за нашу Капелу. Але не вистачало чогось для себе власне. Не вистачало тих почувань, які дає рідне оточення; не вистачало усвідомлення того, що це робили для свого народу, не вистачало України. Відбувався всюди "концерт", а не "свято". Під чужим небом, в чужому Парижі, серед сльоти і вогкості, пішов я в церкву Мадлени. Хотілось хоч як-небудь освятить свого духа, хоч чужим святом запалити собі душу, перенестися в далекий світ давніх переживань, забути про цей пошлий рух (паскудний), — ці противні авто, цей шикарний і такий чужий тобі натовп, цю електрику, перед нахабним світлом котрої так меркнуть святі тіні минулого.

От я і в церкві. Натовп страшенний. За вівтарем з чудовою мармуровою групою взяття на небо ангелами св. Марії, помістився оркестр, хор, солісти в фраках. А перед вівтарем священики. Почалась служба. Співає хор якийсь псалом, грає оркестра. І раптом чудо. Починають солісти дует з рефреном "Ноель! Ноель"! Той самий дует модного композитора, котрий я чув напередодні в кінематографі. Не можна собі уявити, яке почуття страшенної, гіркої образи наповнило мою душу! Обурений до сліз, до шалу, я, мов божевільний, вискочив з церкви. Хотілося кричати на гвалт, хотілось власними руками розкидать цей розкішний город; знятись на крилах і полинуть туди, далеко, в рідну Тарасівку, де над трибанною церквою горить Різдвяна Зоря, де фіолетовий вечір покриває святою празниковою ризою рідне село, а на ризі горять бриліанти; де тонкий серп місяця з зеленувато-блакитного неба заглядає в селянську хату, в котрій, в оточенню селянської сім'ї "Сів

Христос та й вечеряти".

Але дійсність, дійсність. Чи сидить той Христос в цей час у нас на Вкраїні за вечерею, а чи висить на хресті і сумними очима дивиться, як ділять його ризи... І нема кому його зняти з того хреста...

А благообразний Йосип і Никодим щось дуже забарились.

От таке-то тепер...

"Свобода" (Нью-Йорк, США).
24 грудня 1936 року*

НАРОДОЗНАВЧІ НАРИСИ МАТВІЯ НОМИСА ПРО РІЗДВО ХРИСТОВЕ

Надія ПАЗЯК

Продовжуємо друкувати етнографічно-белетристичні нариси Матвія Номиса "Різдвяні святки", присвячені детальному описові зустрічі різдвяних свят у рідному для автора селі Зарозі на Лубенщині у 30-х рр. XIX ст. (Переклад з російської мови із вкрапленням українських слів, речень та уривків тексту, початок у № 1 за 1999 та 2000 рр.). Нагадаємо, що праця складається із трьох частин — листів до невідомого читача, опублікованих у часописі "Основа" за 1861 рік (№ 3, 5, 6) — "Готування до Різдвяних Святок", "Багата Кутя" та "Святий Вечір". Увазі читачів пропонується 1-а частина 2-го листа — "Багата Кутя".

Матвія Номиса, відомого українського фольклориста, етнографа, белетриста, члена Петербурзької громади, одного з найдіяльніших працівників друкарні Пантелеймона Куліша сучасники вважали чи не найкращим знавцем народного побуту на Лівобережжі. Вся його книга сповнена безмежної любові до своїх земляків, таких йому рідних і близьких. Їхній побут перейнятий поезією життя вільної людини. Нащадки українських вільних козаків, зарізькі господарі (у тексті автор сховав своє рідне село під назвою Ріжків, а його мешканців під іменем ріжківців) зберегли і предківські звичаї, і горде відчуття своєї незалежності ні від кого (навіть і від станового пристава), дух вільної людини. Трагедії епохи (ні панщина, ні людські бідування), здається, не торкаються благодатного козачого світу, осяяного радістю від сподіваної зустрічі найбільшого свята року — Різдва. А однак, немов мимоволі просочуються у авторську оповідь відомості про одвічні запеклі сутички між панами і козаками — за степ, за право ставити свої верші на Оржиці, за все ("У нас щоб теє... щоб хто іноді чужий собі... крий Біг! Хіба інколи, як кажуть, "панщина затешетця" (панські люди до них доберуться)".

Тепер же, напередодні Різдва, козачі села спочивають у радісному передчутті свята. Автор дивиться на передсвяткову метушню то поглядом хлопчика-"пахолятка", то поглядом статечного господаря, що знає собі ціну, але обоє вони (кожен по-своєму) щиро радіють приходу Багатої куті. У передсвятковому чеканні, як у самому колесі життя, сплітаються воєдино і урочиста благість, розлита у степах і в оселях, очікування урочистого єднання предків і нащадків, усього живого, земних і небесних стихій і заразом святкова метушня і господарські турботи (це насамперед знаменито розказана історія купівлі "сьогоднішньої" риби, коли вся родина, радіючи, збирається коло мішка, з якого витрушуються щуки та карасі).

Різдво — чи не найвеличніше свято нашого народу. У цій частинці праці Матвія Номиса ми ще не чуємо приходу великих, "урочих" хвилин святкування родини за столом (буде далі), але те внутрішнє світло, що осяває усі (хоча б і найменші) приготування до Багатої куті уже творить атмосферу безкінечного людського щастя і нових надій. Продовження праці публікуватиметься у наступних різдвяних номерах часопису.

м. Київ

*Підготував до друку музикознавець Михайло Головащако (м.Київ).

Мал. I.

Мал. II.

Мал. III.

Мал. IV.

Мал. V.

Мал. VI.

РІЗДВЯНІ СВЯТКИ*

У наступному листі погомоню з вами про Багату кутю. Лист 2-й. Багата кутя.

Матвій НОМИС

Ходімо-бо сьогодні, друзі мої, на річку... та ходімо якмога раніше, дуже рано! От як другі півні проспівають... Сьогодні Багата кутя, сьогодні день там, на ріці, починається, — так щоб чого не прогавити! І не на якусь велику ріку підемо, от як на Дніпро — ні! Для діла, звичайно, однаково, та на великих ріках зимою тільки гладінь та рівнина снігова: тоскно там у сей час, особливо вночі — нічого нема коло тебе, життя ніякого, ніякісінького руху. Ходімо краще на Сулу чи на Псьол, або ще краще, підемо на Удай або на якусь Оржицю: тут теж іноді між берегами версти дві-три, та посередині не раз видніється великий острів, а на острові — великий ліс: уже тобі й розмаїття! А при тім часто трапляється, що увесь отсей двоверстний, трьох-верстний простір аж від берега до берега — усе тільки очерети та лози, з вузеньким лише головним річковим ложем посередині та з химерною густою сіточкою доріг, доріжечок, прогалинок, ровів, рівчаків (канав, канавочок), бакаїв, ковбот (як у болоті) і т. ін. на всій решті роздолля...

Ось ми спустилися з гори, ось ми вже і заглибилися в отсю плутанину перехресть, поворотів, закрутів, тісних проходів... Ондечки очерет вирівнявся уздовж стежечки, — високою темною стіною, а тут ось нависли цілі нетрища лози, кучерявої, розчепіреної, переплутаної, ніби нечистий туди заскочив і гасав, як скажений, три дні і три ночі, щоб добрим людям і в голову б не прийшло, як туди дібратися!.. Он верша темніється вдалині на сніговій купі, немовбито із чорного мармуру пам'ятник на білому п'єдесталі... а ось, мов замерзла бабуся, скорчився і надувся на снігу стіжок сіна!.. І так же тихо-тихо навкруги: хіба що заєць, наляканий ходою, пирсне із болотної купи і пролетить кудись мимо... немовби легесенький вітерець поворушить повітря і невидимим струмочком пробіжить кудись-то, все далі і далі, верхівечками осоки і м'якого оситнягу... або десь щось трісне від морозу... почується з лісу глухий шум гілок від наляканої пташки, а потім шум снігу, що осипається... долетить звідти, згори сонне скигління якогось Барбоса, що йому вві сні привидівся вовк... А навколо вас повітря чисте-чисте, легке, як юнацький сон перед світанком або легесенька ноша життьова у щасливого... а над головами зорі надуті (про зірочки, як вони не світять ясно, українці кажуть, що вони понадувались, понапухали), немовбито красуні мої землячки, як від Йордану розсиплються додому... Господи, як же тут і в зимову ніч хороше!

Та ось же ми і на ріці!.. Біла снігова пасмуга в'ється у темряві поміж ліз і очеретів, лише зрідка перерізають її упоперек кілки ізків, що стирчать, мов зубці у гребені, та духів, прикритих довгими рядами снігових куп (ізок — се загата на річці для ловіння риби, дух — ополонка, теж для ловіння риби. Дух закривається звичайно похилою купою снігу).

Тихо, ще нікого немає на річці! Невже ж отсе і досі сплять рибалки? А погляньмо ж туди, нагору, на село!.. Та ні ж, не туди ви дивитеся, — се темніє Никонова стінка (гайочок на схилі гори), там нічого не побачите... Дивіться ж туди, далі: оно рівна пасмуга, то водопило (узвіз до водопою)... далі он щось буваніє, се живуть Коржі... а он ген-ген далі, блищить, неначе вовк у темряві очима світить, — се в Калениковій хаті світицця... Але ж — тихше!

Чується здалеку розмірений скрип чиїхось-то кроків по снігу, там же, у напрямі до села, — і од часу до часу чути розмірені удари

* Продовження. Початок див. НТЕ, № 1, 2000 р. і № 1, 2001 р.

чимось залізним об кригу... О, та се рибалка, неодмінно рибалка!.. твердий, розмірений крок по кризі в отсю пору, пробуючи одночасно, чи міцна крига, ударами плешні, — та тільки ж рибалка в нічну годину буде так сміло ступати по льоду отсих боліт, і тільки рибалка може бути таким обережним із ними, що як-то добре він їх не знає, а все-таки час від часу пробує плешнею наперед, чи не вимерзла де вода, чи не підпарило десь (тобто, чи не підігріло де знизу льоду, підігрівання таке буває особливо на так званих прогноях), чи немає опаря чи покинутого і незамерзлого духа (як крига підігріта аж так, що робиться у ній промивина, видна чи невидна, то звуть її опарем).

Та се ж рибалка, доконечне-таки рибалка! Чуєте — песик у нього тільки тепер загавкав? Цуцик у так собі якогось мого земляка, опинившися у нічну годину в лозах та в очеретах, тільки б і робив те, що гавкав, — на снігу до біса заячих, лисячих і вовчих слідів, то йому б і ввижалися повсюди зайці, лисиці та вовки, притім би і посміттюшок (отаких пташок) виганяв би він із болотних куп, а може, і справді звідкись вискочив би заєць. Та рибальський песик іде тихо: він уже упевнився довгим-довгим і власним досвідом, що гавкати на болоті на кожний заячий, лисячий чи вовчий слід, бігати й кричати, забачивши посміттюшку або зайця, — се лише даремно тільки надривати собі груди і ноги. Він загавкає тільки тоді, коли дійсно почує близько звіра або чужого чоловіка...

Та ось хода все ближчає та й ближчає, і вже кроках у десяти від нас з-за найближчого куща лози вимальовується нарешті на тлі річкової смуги спочатку гавкотливий цуцик, а потім висока людська постать, уся в сірому, в шапці-магерці, в коротенькій свитці поверх коротенької кожушанки, в суконних шароварах, в довгих чоботях, з сокирою за поясом, з торбою через плече, з лопатою у лівій руці і з довгою плешнею у правій... Чоловіча постать, забачивши нас, повернулася до гавкотливого звірка і ласкаво гукнула: "Мовчи, Мушко, се свої!" І по кличці песика, і по голосу його господаря упізнали ми Нестора усіх рибалок села Ріжків, сімдесятилітнього Каленика, по батькові Даниловича, а на прізвисько Переграй. "Добридень чи добридосвіток!" — привітав нас дідусь. "Здорові були, Даниловичу!". — "Будьте здорові з Багатою Кутею!". — "Спасибі, будьте й ви здорові!". — "А що, пора вже прийматця за діло!". — "Пора, пора, Даниловичу, пора!". — "Пора, пора!". І, поклавши плешню на лід, перехрестившись і взявши в обидві руки лопату, Данилович узявся за діло і своїми сімдесятилітніми руками розпочав на Рожинських болотах святий день Багатої Куті — і для села Ріжків, і для села Хвощів, і для хутора старого та веселого Череваня, і для всіх сіл та хуторів на п'ятнадцять верст довкруг...

Та залишмо ми Каленика, а разом із ним і всіх земляків моїх рибалок! Нехай же вони відкривають лопатами духи, витягають із води кобзи та верші (рибальські приряди із тонких прутиків), витрушують із них в'юнів, карасів, щук і т. ін.: все то більш чи менш звичайнісінькі речі зимового риболовства, та й нас сьогодні не цікавлять. Нам тільки треба було поглянути, як же і ким зачинається у нас день Багатої Куті: побачили і додому тепер підемо, заснемо трошки, бо почне світати ще не скоро, та й усі ще сплять. Сьогоднішній день не вчорашній, та й сьогоднішній досвіток не вчорашній: учора всі звичайні роботи були скінчені, нині можна поспати довше... А поки дійдемо, так би мовити, на сон грядущий я ще вам хочу розказати ось що...

У звичайну пору рибалки наші, потрусивши рибу, зоставляють свій рибальський посуд майже завжди на річці, там же, біля ізків і духів: "У нас щоб теє... щоб хто іноді чужий собі... крий Біг!" Хіба інколи, як кажуть, "панщина затешетця" (панські люди до них доберуться). Та на Багату Кутю вони забирають його весь додому: наступають празники — хто ж стане ловити рибу у сю пору! До того ж попереду стільки вільного часу — можна, що треба, у снастях полагодити, переробити... Ну, та ще й се треба сказати: празниками по льодах скільки вештається парубків, дівчат і так собі усякого веселого люду — ковзаються, з колядками ходять і т. ін., навернеться, кому дурна охота натягти собі вершу на голову, або начепити кобзу через плече, — диви, мов, як офіцер в офіцерській шапці, і до дівчат гайда гуляти, або, мов, як бандурист він або як лірник (рильник) із бандурою або з релею (лірою), товариство

прийшов потішити... І гу! гу! Пішла навздогін уся весела юрма по очеретах та по всіх закарлюках за офіцером в офіцерській шапці або за бандуристом з бандурою! І поминай вершу або кобзу, як звали!

І ще щось я вам розкажу!

Рибалки наші у звичайнісінький час цінують уловлену рибу, як і усякі інші рибалки, за тим, скільки її зловиться, за тим, яка вона, і чи велика вона попалася, та в день Багатої Куті зовсім інша мірка нами приймається, щоб її оцінити. Аби краще ви зрозуміли значення її, тієї мірки, мушу вам сказати, що у день Багатої Куті по всій майже Україні вживається у їжу майже виключно сама дрібна риба, тобто дрібненької породи. Яка тому причина, я старатимуся, може, пояснити нижче, а тут буде нам досить знати, що, незважаючи на нашу любов до риби взагалі, а до риби великої особливо, незважаючи на те, що при усякому зручному случаї стараємося запастися улюбленими нашими ласощами, а що вже й казати про ті дні, які чомусь-то нам дорогі, незважаючи, кажу, на все те, навіть ті із нас, которі заможніші і могли б собі дістати, от скажімо, хоч і свіжого осетра, навіть і ті, що у них стародавні звичаї почали вже потрошечку підупадати, і ті, — усі ми їмо на Багату Кутю рибу дрібненьку, дрібненької породи, а особливо їмо найбільше щуку і карася, особливо ж першу, так що без щуки явити себе у всьому блиску свойого уміння готувати для Багатої Куті вечерю. Після щуки і карася найбільше стає у пригоді в нас для Багатої Куті лин, за лином вже ідуть слідом окунь і пліточка, і тільки доконечна недостача такої риби примусить мого земляка вибирати інші породи, або ж крайнє його убожество примусить його обмежитися самими тільки в'юнами. Після отсього, здається мені, стало вже зрозуміло для вас, якою міркою оцінюють мої землякирибалки свій улов! "А що, Даниловичу? — питає Каленика Переграя Федір Ополонка, коли рибалки вертаються додому після свойого ловіння. — Яково (як-то! себто, який вилов у тебе? Земляки мої і взагалі не люблять сипати словами широко, люблять промовляти стисло, якомога коротше, аби лише їх зрозуміли)?". — "Та слава Богу! Нічого! Сьогоднішної таки впало чимало (сьогоднішньої, тобто такої, якої і треба для теперішнього дня, упіймалося таки досить)". — "А в мене, — зауважує, зітхаючи, Федір Ополонка, — тільки пара щупелят, а то все один уюн наголо!"

Скажу ще вам на закінчення, що рибалки наші повертаються у звичайну пору із річки усякий сам по собі; коли хто своє діло кінчить, не піджидаючи один другого. У день же Багатої Куті відступаються від гуртового правила і повертаються юрмами із своїми сусідами, ближніми і далекими: до світанку ще не скоро, і врем'я тепера вільне, можна собі погуторити, можна розпитати, кому і скільки упало сьогоднішньої. Се цікаво для рибалок, і потрібно, щоб знати, як учинити із надлишком спійманої ними риби. Тут же переказують рибалки один одному усякі свої рибальські приведенції, тут же пояснюються молодим і недосвідченим випробувані довголітньою практикою різні-прерізні способи рибоховства і розказуються несвідомим такі приведенції, що чутки про них розносяться поголосом (таким же стоустим і у нас, як і скрізь) іноді на далекі-далекі простори і що пам'ять про них зберігається іноді у місцевих рибальських оповідях аж до внуків і правнуків. Оповідають, приміром, як у якомусь-то місці з'явилося зимою "щось-то таке", що те "щось" чорне, і живе воно у річці, що рибалкам не раз траплялося бачити здалека, як воно вирине з ополонки і їсть на льоду рибу, а підійде рибалка — "щось" тільки гульк у воду... А до тих справдешніх пригод жінки стали приплітати і вигадки боязливої своєї уяви, що, мов, і посуд рибальський воно краде, і робить добрим людям всілякі капості, що й перекидається воно в рибалку і заводить подорожніх блукальців в опарі, і таке інше. От тобі просто-таки нечистий та й годі! Тільки ж якийся особливий нечистий, із чортів чорт, "мабуть, чи не сам чортів батько", бо й холоду не боїться, і для зимівлі вибрав, бісів син, місце під кригою, а усякому доброму чоловікові відомо, що чорти найзвичайнісінькі, себто такі чорти, що отсе скрізь водяться у хрещеного люду, ті холоду бояться і на зиму із річок та боліт вибираються[1]... словом, у болоті чорти літують тільки (як перекласти слово "літують" на петербурзьку мову, то вийде, значить, що для чортів болото

буде тільки ніби дача)... Ну, то ось таким от способом уся околиця стала боятися отсього "щося", і рибалки порішили за усяку ціну вигнати його із своїх володінь, щоб воно риби не паскудило і не лякало б жінок та дівчат, вигнати, хоч би заради того слід би було найняти молебінь і відслужити над ополонкою водосвяття, якщо б на теє згодився отець Прохор. Поки рибалки радилися та обдумували способи, як би призвести свої наміри до виконання, якийся мисливець якогось-то пречудового світанку засів на "щося", вичекав його і... застрілив! Показалося, що тим "щосем" була невидана тепер у наших місцях куниця. — Або ж розказують, наприклад, при такому поверненні рибалок додому на Багату Кутю, — як над Дніпром, біля Переяслава, об'явився якийся не виданий у нас звір: рогів у нього — як на перекотиполі стебел, а прудкий — швидший за коня, а зветься оленем, що хтось погнався був за отим звіром, а він, як пташка, полетів, та не помітив ріки перед собою і полетів по Дніпру, як по степу... що на самій середині Дніпра став він стишувати свій біг і почав грузнути у воду... і що аж тоді побачив олень під собою воду і хотів знову полетіти, та ба! пізно! Що вже раз зачало тонути, те безпремінно-таки потоне... що і втонув би олень, якби не кинувся до його на своїй душогубці (легенькому човнику із липи) окраса усіх наддніпрянських рибалок із околиць Переяслава, преславний рибалка Бова... що налетів Бова на оленя, вхопив його, рогатого, за роги і так його потяг на берег, а звідтіля вже додому... що олень дістався Бові, а роги його приніс Бова у дар якійсь-то церкві, аби на кінцях їхніх і на закарлюках могли люди багато-пребагато ліпити воскових свічок Пресвятому господу і поминати добрим словом пам'ять Бови, коли через презавзяту його відвагу поляжуть десь урешті легенькі його кісточки на вічно хвилястому дніпровському дні.

Ось уже і світатиме, ось замріло уже і світло у вікнах, спершу в діда Опанаса, потім у старої Мотрі, а тойді і в других хатах. Ось і люди почали ворушиться по дворах і городах: випускають із хлівів овечок у кошари і дають їм болотного чи лугового сіна, носять гулящій (неробочій) худобі і гулящим коням яшницю, пшеницицю, просяницю, овсяницю (ячмінну або пшеничну і т. ін. солому), підкладають робочим волам, дійним коровам і їзжалим коням сіна степового, а отсих останніх, мабуть, ще й вівсом годують.

Та ось вже й світати почало, а із темряви нічної стали вимальовуватися потихеньку гладесенька зимова дорога, що тягнеться перед вами далеко-предалеко кудись у даль, і хати із села Ріжків (із їхніми хлівами, коморами, кошарами, що обсіли хати із усіх боків, із витягнутими до неба колодязними журавлями, що стирчать де-не-де...), — вони ж підібралися до дороги справа, від сходу сонця... а зліва повернулися до шляху вітряки... Ось уже й сонечко зійшло і позолотило верщечки колодязних журавлів справа, а крила вітряків зліва: стоять собі, виставивши чола і розметавши позолочені крила на всі боки, немовбито якісь шляхетно-уродзоні на Йордані, а хрещенський вітрець, поробивши проділи на їхніх високих чолах, розметав шановні чуприни направо й наліво, і вниз, і на потилицю. А за ними, за вітряками отими, гладінь біла-пребіла із золотим одблиском, степ засніжений із скиртами, що темніють де-не-де, із стіжками сіна, із степовими грушками (грушами), із степовими хатками і хлівчиками, із білими, блискотючими на сонці могилами, що постають на обрії, із сірими гаями і якимись-то рухливими чорними крапочками — жителями степових сусідніх сіл і хуторів, що поспішають за чимось-то до села Ріжків та до інших сусідніх сіл та хуторів прирічних...

Та й справді ж, а чого ж отсе так забігали наші степовики? Та й ріжківці (отсі ж мешканці села Ріжків) — чом же вони так заметушилися, бігають од хати до хати, а дехто вже й запряг коней і теж кудись їде? І не топиться ж ніде!.. Учора у отсю пору над усіма хатами стояли уже стовпи диму, а теперечки хоч би одна хата пихнула із комина, хоч би для того, щоб попробувати — куди вітер віє і чи не буде завтра відлиги!..

Та все ж тому, що сьогодня Багата Кутя.

Нині Багата Кутя — тим-то господиня-українка сьогодні вранці і варити їсти не буде. Весь ранок вона проморочиться за усякими дрібницями звичайного сільського побиту і, призводячи до порядку все теє, що готувалося раніш для свята, вона нагодує свиней, дро-

бину; вона намаже салом і смальцем, а може, і добрим дьогтем, чоботи собі, чоловікові своєму і всій сем'ї; а може, зосталася невикачаною якась сорочка, — викачає її; якщо є у неї запіканка, хазяйка наллє її у пляшку, щоб була готова, а як немає запіканки, наточить із бочечки або з барильця, або ж наллє із тикви просто біленької; пришиє стрічки до нового очіпка, поможе дочці нанизати нове намисто, насукає воскових свічок для сьогоднішнього вечора і для завтрашнього ранку й таке інше, й таке інше. Топити і їсти варити зачне вона тільки ополудні, бо обідають сьогодня у нас тільки ввечері, або ж краще сказати, що у нас не обідають і не вечеряють, а тілько їдять кутю і стрічають або ж їдять вечерю, а в обідню пору тільки трошки перкушують, кому що Бог послав, а найбільше — пирогами з капустою та смаженою рибою.

Через ту самісеньку причину, що сьогодня Багата Кутя, поспішають так у Ріжки і в сусідські села та хутори прирічні хазяїни із наших сіл та хуторів степових, і тому ж таки метушаться так, бігають із хати в хату і теж кудись їдуть і самі ріжківці: усім треба сьогодня свіжої сьогоднішньої риби, і всі ж тому стараються дістати її, щоб там не було. Степовики тому поспішають до Ріжків, ріжківці, що через якусь причину не займаються рибальством або ж, хоч і рибалили, та мають сьогодня невдачний улов, кидаються до своїх сусідів-рибалок або ж на другі села. Для отсього нинішнього дня ми навіть ось що придумали! У тих селах, які більшенькі і на рибу багатші, одкрили ми у себе на Багату Кутю без відома предержащих станових приставів і без відома усіляких статистичних таблиць базари для продажу і купівлі сьогоднішньої: збіжаться з усіх боків на легеньких саночках, куплять, продадуть і порозбігаються... зостанеться тільки у двох чи трьох місцях трохи сміттячка од соломи та ще декілька кінських слідів! Добувай же тут, становий приставе, статистичні відомості з отаких даних, як сам знаєш! Чи по волі, чи по неволі напише добрий чоловік, що отаких базарів у довіреному йому стані не виявилось... А ми тим часом сьогоднішньої собі припасли!.. а врешті, припасли і ще дечого, чого нам треба і чим не встигли ми запастися чомусь у свій час і на своєму місці, от, приміром, купили на гріш ладану, на два круглого перцю, щоб стовкти його й "іноді, знаєте, теж... в чарку... живіт заболить або що!", а може... на три — на чотири гроші купили на прохання коханої дочечки серги-польки...

Скінчу оповідь свою про запасання у нас рибою для Багатої Куті такою приміткою, що всі ми запасаємося нею у день Багатої ж Куті головним чином і таким способом, що про нього тільки що я розказував. Лишень жителі степових сіл та хуторів, дуже вже віддалених від річок, а також мешканці тих місцевостей, що страждають від безриб'я, тілько ті запасаються нею зарані, — в городах, у рибальських селах і т.п., і тут, звичайно, часто буває, що на безриб'ї і рак стає рибою.

Та ось уже ми рибою запаслися — гайда додому!.. "Ну, жінко, — каже господар дому, заходячи у хату, — а я риби дістав!" — "А щука ж є?" — "Є!" — "Ну, слава Тобі, Господи!" І жінка дивиться з радістю на дітей, а діти — хто з припічка, хто з полу, покидали й очеретяні сурми, і кота рудого, що йому збиралися було прив'язати до хвоста куницю замість китиці, — і всі додолу, до мішка з рибою: витрусили його, перекидають з боку на бік зубату щуку, смикають червоноокого карася... гвалт, крик, веселощі!.. навіть малесенький Петрусь висунувся із колисочки, що висить над полом, і, учепившись своїми рученятами за бильця, регоче і смикає її, мовби збирається вискочити і собі туди, у велику купу, до щуки і карасів, до спільної родинної радості...

Погрівшися в хаті, хазяїн іде собі і не вертається до родини раніш, як опολудні, та й то на найкоротший час, аби тільки трішки перекусити, бо в хаті зараз же піднімається така метушня коло риби і різного-прерізного, що й кутка вільного не знайдеш! Ну, та і йому самому треба за дещо руки зачепити отам, на дворищі. По-перше, слід йому напоїти худобу, овечок і усе такеє і дати їм уранішню часточку поживи, потім треба прочистити сніг коло хати, комор, щоб зустріти ж празник як слід, а далі оглядіти слід сани й упряж, може, треба щось підлатати, чи не порвалося що, не поламалося у час празників, не насмішити б людей, ну, та й дров жінці на празники слід припасти, щоб усього тоді було доволі і все

було під рукою: коли дрова є — дров нарубати і скласти під коморою або у повітці (під навісом), а як ні — очерету наносити з берега, соломи наносити і т.д. Словом, поки покличуть перекусити, набереться досить усякої роботи!

Після перекуски господар іде до якогось свого кума чи свата, що у нього є хата через сіни, власне кажучи, у котрого є вільний куток, — іде голити бороду (голитця) — голити бороду і підголювать чуба... Туди ж приходять ще хазяїнів п'ять або шість, а коли і десять і п'ятнадцять, і ось починається осудовище, що повторяється усякий раз, коли мої земляки задумають голитися... видовище сумне, а заразом сповнене того неповторного гумору, який так рідко, о, дуже рідко, полишає їх і передати який було б спроможне тільки таке майстерне перо, як перо небіжчика Гоголя.

Сумно бачити, що у тих десяти-п'ятнадцяти хазяїнів, що мають по парі, а може, і по дві пари волів, а тепер зібралися причипуритця, ані в одного немає люстерка, куди б можна було заглянути, підголюючи своє підборіддя і свій чуб... і що заміною йому стає дзеркальна поверхня чистої води, налитої в миску (вода ж у нас даремна, а на люстерко треба грошей!..).

Сумно бачити, що ані в одного із отсих десяти-п'ятнадцяти хазяїнів немає прирядів для гоління — ні мильниць, ні помазків, ні бритов, а тільки у двох-трьох по манесенькому шматочку мила із грецький горіх завбільшки, та у двох-трьох по косі — уламку старої коси, нагостреному і оправленому у доморощений черенок!.. Сумно і навіть тяжко бачити, як отсі десять-п'ятнадцять хазяїнів по черзі, один за одним віддають свої, сповнені розуму і сердечної теплоти, обличчя у руки якомусь місцевому майстрові голільної справи, і той береться теплою водою і горіхоподібними шматочками мила їх намилювати і безжалісно тиранити варварськими косами!.. а ще сумніше й ще тяжче стає, як подумаєш, що як же добре ти не знаєш життєвого побиту отсих бідних людей і як чуттєво не усвідомлюєш якщо не розумність, то, у крайньому разі, сумну необхідність і зв'язок усіх явищ їхнього життя, а мимохідь прийде тобі думка, що із мільйонів, внесених ними куди треба за винні акцизні статті, — справді ж так! могли б вони, здається мені, залишати собі щорічно хоч певну часточку срібних рублів для купівлі, хоча б на перший раз, хоча б п'ятикопієчних помазочків та мильничок і тридцятикопієчних бритов.

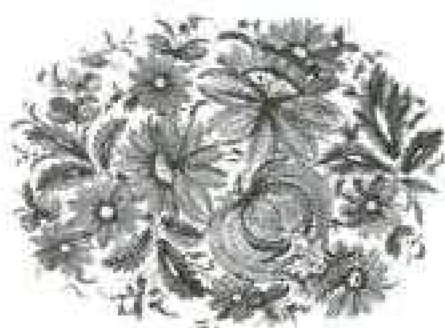
Та як би сумно не було дивитися на отсе видовище, які б думки вам тоді у голову не приходили, та тільки якщо у вас зосталася якась, хоч найменша можливість сходити із вашої точки зору і пригортатися серцем до точки зору отсих добродіїв, і якщо при тому є у вас здатність бачити усю глибину внутрішнього сміху за тими поважно-вимовними співчуттями і примовками, де так же жаліють усі того, що його голять, за тими, наполовину перебільшеними, болісними його стогонами, за тими його криками: "Мотузка! Мотузка!" (себто "мотузку мені дайте!") і т. ін., криками, що, очевидно, не мають жодного смислу, а все ж їм усім зрозумілими, — і будете й ви реготати, добрий мій читачу!

Решта дня після гоління, аж до вечора, іде у моїх земляків на різні турботи про скотину, овечок і т. ін., а головним чином на приготування для них корму на завтрашній день, щоб завтра ні про що уже не думати, а просто узяти тільки готове, підкласти і ділу край!

Та залишимо вже хазяїнів! Повернемося краще у нашу дорогу хату, до дорогих наших господинь, і подивимося, що ж там у них робиться? і щоб не заважати їм ліпити пироги і крутитися коло печі, зайдемо до них тоді, коли з усім отим вони вже покінчили і переносять кутю...

(Далі буде).

1 За поняттям народним, чорт, як жилець пекла, ой як повинен не любити холоду. Врешті, не всидить він узимку на річках і болотах ще й через другу причину, про що сказано на своєму місці, коли буде іти мова про Ордань.



ЖИТТЯ, ОСЯЯНЕ НАРОДНИМ МИСТЕЦТВОМ

Євгенія ШУДРЯ

Її ім'я вже призабуте у художніх колах, його лише вряди-годи згадують науковці у своїх розвідках із царини народного мистецтва. Але без покликань на її знання й досвід не обходиться жодне серйозне дослідження російських та українських старожитностей.

Зібрані, а часто й відтворені нею речі національного шитва і вишивки, вбрання і побутових предметів склали надзвичайно коштовні колекції, як, скажімо, виставлений у Парижі "Теремок", завдяки чому Наталя Шабельська зажила світової слави не тільки збирача, а й знавця та дослідника народних стародавніх скарбів. Вона вважала себе ученицею історика мистецтва Володимира Стасова, хоча цілком випадково прочитала його видання "Русский народный орнамент" (вип. 1, СПб., 1872), і за зразками, описом й атласом із цієї книжки їй поталанило відновити цілу галузь жіночого рукоділля в Росії й перетворити свій дім у Москві (вул. Садова, будинок 11) на неперевершений музей давньої народної творчості.

Наталя Леонідівна Шабельська. Фото 1857 р.

Її родина була із Слобожанщини. Мати Докія Михайлівна походила з воронізьких поміщиків Куколевських, а батько, Леонід Олександрович, доводився небожем знаменитому ректорові Харківського університету Іванові Кронебергу, упорядникові поширеного свого часу латинського словника.

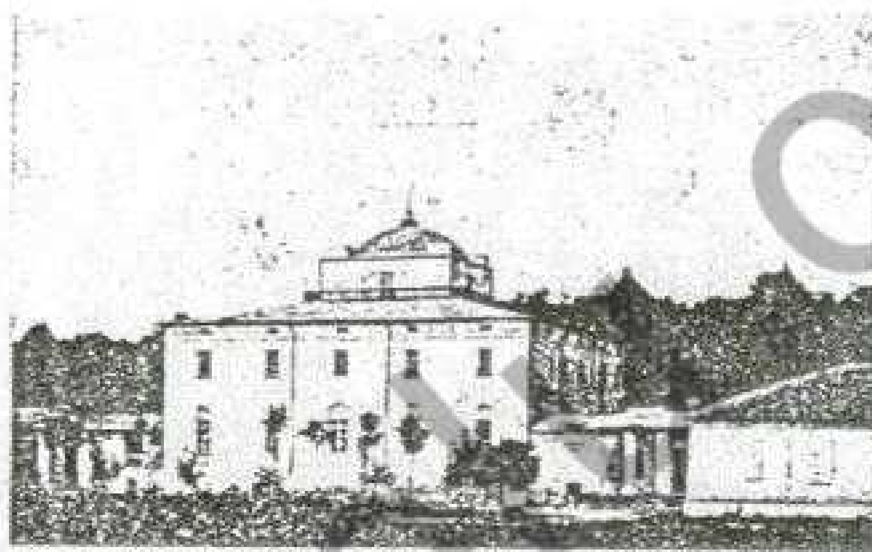
Народилась Наталя 28 жовтня 1841 року в Таганрозі. Навчалася в харківському інституті шляхетних панянок і закінчила його із золотою медаллю. Мала неабиякі здібності до музики й на випускному концерті виступала як одна з найкращих інститутських піаністок.

Сімнадцяти літ дівчина одружилася з відставним капітаном Кримської війни, заможним землевласником із села Чупахівки на Лебединщині (нині Охтирського району Сумської області) Петром Шабельським. Зберігся фотопортрет задумливої, вродливої інститутки напередодні її одруження. Чоловік надзвичайно пестив це небесне створіння й у своєму маєтку, яким раніше володіли Неплюєви, заохотив свою кохану дружину до сільського рукоділля. Він і сам захоплювався музикою й малярством, особливо любив малювати самобутнє жіноче вбрання. І молода освічена дама заходилася й собі вишивати та плести мереживо для оздоблення власного одягу. Все хотілося робити своїми руками, та не вистачало ні сил, ні часу, й вона залучила до праці кілька кріпачок, а невдовзі її майстерня нараховувала чотирнадцять вишивальниць і мереживниць.

Сім'я зростала. В подружжя народилося три доньки. Дітям треба було дати освіту, й батьки, продавши сільське майно, 1870 року назавжди переїхали до Москви. Найстарша із доньок незабаром після переїзду померла, й це так приголомшило матір, що вона облишила світський спосіб життя. Та й здоров'я похитнулося. Відтоді Наталя Леонідівна всю себе присвятила праці, а її московська майстерня давала для вмілих селянок неабиякий заробіток.

"Любов до російської давнини та збирання її, — писала Наталя Шабельська згодом у своїх нотатках, — властиві мені замолоду. Я ніколи не втрачала нагоди придбати, принаймні замалювати, всі предмети із побуту, які зустрічала на своєму шляху. Кожен клаптик давньої тканини або вишивки, кожна карточка, незважаючи на свою веткість, якщо лише в них можна було знайти своєрідний вигадливий візерунок, були для мене коштовною знахідкою".

На початку 1880 року Наталя Леонідівна відвідала ярмарок у Нижньому Новгороді. Там її зачарувала щира краса народних виробів, а з іншого боку, вразило жахливе, просто варварське розграбування й винищення цього виду творчості. І вона замислилася над тим, чому у країні так зневажають власні мистецькі цінності, а мануфактурна промисловість уникає навіть використання народного орнаменту. Всі схиляються перед Заходом, і внаслідок цього "очевидного факту" непомітно згладжується національна неповторність, а з нею і незрівнянний візерунок. Проте щороку з Росії відпливає у Європу, до Англії, Франції та й до Америки, сила-силенна чудових речей і незабаром настане час, коли вони остаточно зникнуть з ужитку. А міжнародні агенти нишпорять по найглухіших закутках, вишукуючи виняткову давнину. Їм сприяють офені-коробейники: блукаючи по містах і селах, вони вимінюють у жінок і молодиць за кілька аршинів дешевого ситцю шовкові й парчеві сарафани, кожушки, шитво, простирадла, скатертини, рушники. Всі ці коштовності жужмом збуваються за кордон. Та найстрашніше те, що наша старовина гине від рук татар і євреїв, які "випалюють" золото і срібло з вишиваних благородними металами тканин.


Домъ Шабельскихъ, XVIII в., принадлежавшій Неплюевымъ въ с. Чупаховкѣ. Здѣсь Наталья Леонидовна жила до 1870 г. (По фотографіи, снятой 1868 г.).

Майстриня заповзялась рятувати старовинне вбрання, тканини, вишивки й мережива. Вона мріяла відродити одяг і оздоби, а також народне ремесло ще боярської доби. З тим наміром їй довелося побувати в багатьох музеях і бібліотеках не тільки на батьківщині, а й за рубежем; познайомитися зі скарбами церков і монастирів. Впродовж дванадцяти років за допомогою голки та барвистої нитки було створено "понад 200 фігур". Цей жіночий одяг, найчастіше розшитий старовинним швом (плоский довгий шов), на той час вцілів хіба що в архієрейських ризницях. І Шабельська, вивчивши всі тонкощі церковного шиття, зуміла відтворити давні зразки із знімків фресок та ікон, які вже цілком зникли з ужитку, і їх не зберегли навіть друковані джерела. А потім рукодільниці на чолі з нею взялися створювати сучасні прикраси, а то й предмети розкоші у стилі старих робіт.

Дістали своє друге життя плащаниця, вишита у Царгороді царівною Ксенією; покров превелебного Сави Сурозького, корогва Дмитрівського собору у Володимирі на Клязьмі; численні "воздухи" й "пелени" з Києва, Ростова і Ярославля. Це високе мистецтво стародавнього шитва дало змогу повторити рубенсівське полотно "Лот, який утікає з доньками" (1608), що вважається вершиною у світовому вишиванні.

Усе це нею надбане багатство бачили не тільки співвітчизники, а й іноземці. Спершу виставкою в губернаторському будинку Москви (1890) та в Миколаївському палаці Петербурга (1892) милувався бомонд двох російських столиць. Потім цінні експонати побували і в інших країнах та містах: Парижі (1900), Чікаго (1893), Антверпені (1894). І скрізь "жіноча праця" під керівництвом Н.Л.Шабельської дістала загальне схвалення, медаль і почесний диплом.

Майстер народної творчості намагалася зробити все, що могла, особливо для збереження й поширення національного вбрання. З цією метою вона самотужки виготовила два старанно розфарбовані фотоальбоми: один — про старовинний одяг; другий — про тканини. Ці раритети зберігаються у відділах етнографії музеїв та у приватних збірках.

Наталя Шабельська не торгувала своїми набутками, а щедро ділилась найцікавішими знахідками з однодумцями — мистецтволюбами Є.Бем, Н.Стасовою, О.Поленовою, О.Наришкіною — тогочасними шанувальницями народної культури. Тісна співпраця єднала її з видатними російськими діячами І.Забеліним, М.Кондаковим, В.Васнєцовим. А з Володимиром Стасовим, зустрівшись якось під час своєї виставки, вже до кінця життя не поривала зв'язків, багато листувалася. Саме він, патріарх народознавства, високо підніс її працю у присвяченій їй у "Новостях" (7 лютого 1892 р.) рецензії на виставку в Петербурзі: "Наталя Шабельська належить до того покоління нових російських жінок, які не лише живуть інтелектуальною працею, не лише стали трудівницями з нечисленного, але почесного легіону російських діячів на ниві літератури, науки й мистецтва, та ще й на додачу тонко відчувають, що таке наша національність, палко люблять її й віддали на служіння їй усе своє життя".

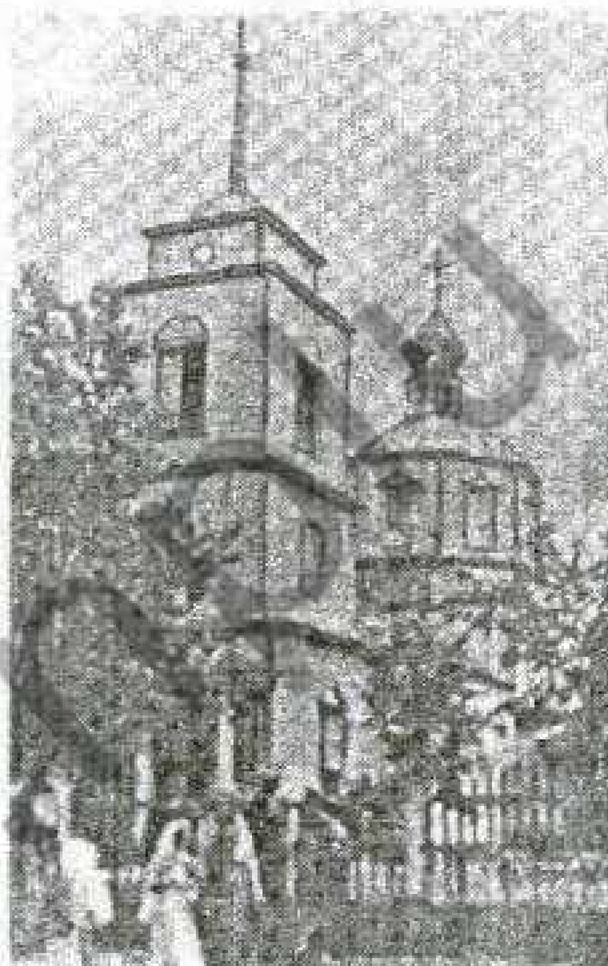
Єдина прижиттєва друкована праця Наталі

Шабельської "Новая отрасль в художественной промышленности" була вміщена в журналі "Искусство и художественная промышленность" (М., 1899. — С. 670-682). Ця робота стала ніби закликом до розвитку нової мистецької галузі в Росії.

Але нас цікавить не лише поява статті й важливість порушеного питання, а й сусідство в цьому виданні двох імен — Наталії Шабельської та українського маляра-артиста Амвросія Ждахи (1855-1927). Якраз на тих сторінках видрукуване повідомлення про успіхи українського художника на конкурсі журналу і поруч вміщена стаття про потребу налагодження випуску вітчизняної листівки. Отже, цей заклик став заспівом у роботі "філокартиста" ще в 1899 році, а не так, як пишуть його біографи, що він відгукнувся на пропозицію Миколи Віталійовича Лисенка після виступів українського хору в Одесі (1904). Це вже стало спонукою до виконання певної серії ілюстрацій народних пісень... Отож, Наталя Шабельська запалила свого земляка новим промисловим видом мистецтва, й він здобувся на цій ниві класичних вершин.

Наталя Шабельська все життя хворіла. Але, долаючи недугу, працювала. Її справу підхопили доньки — Варвара й Наталя. А вона, не переносячи московського клімату, за порадою лікарів останні роки перебувала за кордоном, у Ніцці. Там і померла "праматір сучасного народного мистецтва" — 7 січня 1904 року о третій годині дня. На чужині її й поховано.

Свої скарби Наталя Шабельська заповіла дітям — Наталі Петрівні та княгині Варварі Петрівні Сідамон-Еристовій. Вони зуміли продовжити справу матері. Колекція, яка дісталась їм у спадок, 1906 року була почасти передана до музею Олександра III (1078 зразків), а решту — понад дві з половиною тисячі предметів за 40000 карбованців (у кредит) придбано імператором Миколою II для поповнення тих же музейних фондів. За умовою із спадкоємцями, в музеї мав діяти окремий зал Н.Л.Шабельської. Потім сестрам пощастило спільно видати книжку-альбом зразків вишивки й мережива — "Собрание русской старины" (М., 1910). Їх було заплановано 12 випусків, та здійснено лише перший.


Церква в с. Чупахівка.

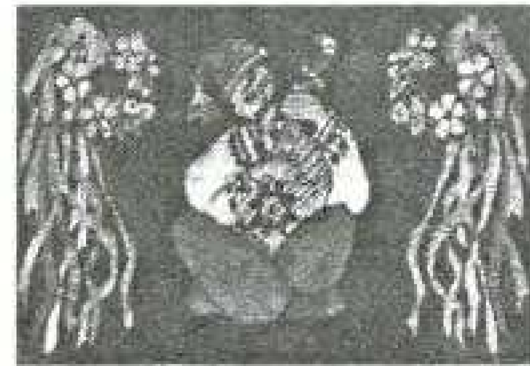
Варвара після перевороту 1917 року емігрувала на постійне проживання у Францію, а Наталя тривалий час, до 1925 року, працювала художником-реставратором у Центральних державних реставраційних майстернях під керівництвом Ігоря Грабаря. На основі дослідження колекції вона написала й опублікувала 1926 року статтю "Материалы и технические приемы в древне-русском шитье" (Вопросы реставрации, 1. Сборник центральных государственных мастерских. — М., 1926). Це стало ніби узагальненням збирацької праці Н.Л.Шабельської.

Невдовзі Наталя виїхала за кордон доглядати хвору сестру в Парижі. Їм пощастило розшукати в Ніцці збережену материну колекцію, але повернути її на батьківщину дочки не змогли. Частина зібраних творів згодом потрапила до Сполучених Штатів Америки, а "французька" дещиця (кілька сотень предметів) 1991 року була подарована Павлом Толстим-Милославським Всеросійському музею народного й декоративно-прикладного мистецтва в Петербурзі. Взірці народного одягу, орнаменту й вишивки, які так пристрасно й закохано добувала, а часто й повторювала Н.Л.Шабельська, нині дістали велике визнання в Європі. Цьому сприяли й сестри Наталя й Варвара, які за власними шкіцами виготовляли в Парижі сукні в давньоруському стилі, а також заснована ними в Ніцці власна майстерня, що славилася пошиттям вбрання у національному дусі.

Так закінчилася земна діяльність Наталі Шабельської, яка здобула своєю працею вічне безсмертя. Речі з її колекції є в музеях Москви, Петербурга й Казані. На жаль, нічого не залишилося на її батьківській землі — Україні. Та й українські народні твори вона часто записувала на карб російського мистецтва. І, мабуть, ця стаття — перша ластівка про нашу землячку в українській науковій літературі. Раніше (на замовлення доньок) їй присвятив свою простору розвідку академік ВУАН Олексій Петрович Новицький (1862-1934); тільки вона лишилася на довгі роки в архіві.

м. Київ

ЯЛТИНСЬКИЙ МУЗЕЙ КОБЗАРСТВА КРИМУ ТА КУБАНІ



Олексій НИРКО

При Кримському державному гуманітарному інституті функціонує Музей кобзарства Криму та Кубані. Його створив і нині працює завідувачем відмінник народної освіти Української РСР, заслужений працівник культури України Олексій Федорович Нирко.

Збір експонатів до музею було розпочато ще 1964 року. Крім давніх бандур кустарного виготовлення, сюди входять також найрізноманітніші документи та матеріали, причетні до кобзарства досліджуваного регіону Соборної України. Представлені й окремі деталі бандур, і інструменти, якими робились бандури, фотографії, листування, книги, журнали з відомостями про майстрів та бандуристів, спогади сучасників тощо.

В експозиції музею є бандури таких майстрів і бандуристів:

1. Бандура 2-ї пол. XIX ст. Майстер невідомий. Бандурист-кобзар — Лудильник Карпо з м. Сімферополя (близько 1860-1940 рр.). Передав 1994 р. у дар музею сімферопольський скульптор Валерій Кольцов.

2. Бандура № 2 поч. XX ст. Майстер і бандурист Цемко Андрій Павлович (1878, м. Ялта — 1956, м. Ялта). Придбана 1966 р. в Ялті за 15 крб. у Ніни Такової, племінниці А.Цемка.

3. Бандура 10-х рр. XX ст. "Столярный и музыкальный мастеръ Александръ Самуиловичъ Корниевскийъ, г. Мена Черниговской губернии"*. 1889, с.Данилівка Чернігівської губ. — 1998, м. Корюківка Чернігівської області. Бандурист — Лазаренко Володимир Семенович / 1900, станиця (далі у тексті "ст.") Канівська — 1994, ст. Канівська. /Придбана у бандуриста 1981 р. за 25 руб.

4. Бандура, сконструйована 29 лютого 1914 р. "Майстер — Боровик П. з м. Остер, Чернігівської губ.". Бандурист — Попов (Поненко) Олександр Іванович (1881, м. Купіїваха під Харковом — 1941, м. Київ). Передана в дар музею 1966 р. ялтинкою, донькою бандуриста Ганною Могилевич, 1920 р.

5. Бандура 1914. Майстер — Герижван-Латій Іван Григорович (2-га пол. XIX ст. українсько-молдавське село Дмитрівка на Бузі Херсонської губ. — 1-а пол. XX ст., очевидно, там само). Бандурист — Шалений-Шуер Володимир Рейнгольдович — 1891, м. Гельсінгфорс — 1980, м. Ялта. Придбана 1964 р. у бандуриста за 10 крб.

6. Бандура з м. Кракова. Сконструйована до 1916 р. Київський майстер Паплинський Антін Карлович (близько 1870 — 1-а пол. XX ст.). Бандурист — Теліга Михайло (1900, ст. Ахтирська — 1942, Київ, Бабин Яр). Передав музею у 1988 р. Петро Лахтюк, м. Щецін, Польща.

7. Бандура поч. 20-х рр. XX ст. Майстер Сніжний Йосип. (Близько 1890 р. м. Вільшана Полтавської губ. — 1960, Буенос-Айрес (Аргентина). Бандурист Шемет Пантелеймон Петрович (1905, ст. Канівська — 1984, м. Київ). Бандура куплена за 50 крб. в дружини П.Шемета Данилівської О.М. (Київ, 1985 р.).

8. Бандрура. Модель 20-х рр. XX ст. Майстер — "Ів. Пр. К., м. Кобиляки". Ймовірно, Іван Прокопович К. (Бандурист — Цемко Андрій Павлович (1878-1956). Передана в дар музею 1966 р. племінницею А.Цемка Катериною Альохіною.

9. Бандура 20-х рр. XX ст. невідомого майстра з Лівобережної України. Бандурист з Криму — Ковальський Марко Лукич (10.10.1906, с. Преображенка Херсонської губернії. — 1986, с. Чаплинка Херсонської обл.). Придбана в музей від М.Ковальського.

10. Бандура поч. 20 рр. XX ст. Майстер — Німченко Кузьма Павлович (1899, ст. Пашківська — 1973, ст. Пашківська). Бандурист — Німченко Ілля Іванович (1925 р. н., ст. Пашківська). Придбана 1989 р. за 100 р. в І.Німченка.

11. Бандура 1923 р. — одна з перших хроматичних моделей на Кубані. Майстер — Гусар Григорій (80 рр. XIX ст., ст. Канівська — 1-а пол. XX ст., ст. Канівська). Бандурист — Жарко Степан Сергійович (1887, ст. Канівська — 1943, м. Маріїнськ Красноярського краю, Росія). Креслення С.Жарка. Металеві деталі станичного токаря Супруна. Подарована в музей 1990 р. сином бандуриста Андрієм Жарком (1902-1997).

12. Бандура 1927 р. Майстер — Домненко з Полтави. Бандурист — Круча-Луковецький Василь Никифорович (19.12.1901, с. Косоржа Щигрівського р-ну Курської губ. — 13.04.1983, м. Ми-

* Всі цитати взято з написів на бандурах.

колаїв). Передана в дар музею 1987 р. дружиною бандуриста Мацегорою Тетяною Миколаївною.

13. Бандура з Краснодара. "4.11.1928. Майстер бандур — Крикун Дмитро Романович (2-га пол. XIX ст., Кубань — 1 пол. XX ст., Франція). Бандурист — Гавриш Іван Степанович (26.10.1904, ст. Новмінська — 5.02.1985, ст. Канівська). Бандуру подарувала в музей Гринь Віра Семенівна, 1917 р.н., дружина І.Гавриша (ст. Канівська, 1988 р.).

14. Бандура 1929 р. Майстер — "Прокіп Михайлович Смолока. Ст. Канівська. 23 січня 1929 р." (1908, ст. Канівська — 1947, ст. Канівська). Бандурист Лазаренко Дмитро Семенович (1908, ст. Канівська — 1987, ст. Канівська). Подарована в музей Д.Лазаренком 1980 р.

15. Бандура роботи Скляра Івана Михайловича (12.02.1906, м. Миргород — 26.10.1970, м. Київ). Сконструйована "19.03.1930, м. Миргород, Гончарний провулок, 7". Бандурист із Севастополя — Наріжний Федір Харитонович. (Нар. 20.02.1915, с. Улінівка Полтавської губ.). Придбана 1976 р. в ялтинського бандуриста Остапа Кіндрачука (1838 р. н.).

16. Одна з бандур П.Носача. Модель 30-х рр. XX ст. Майстер невідомий. Бандурист — Носач Павло Варлаамович (22.09.1890, с. Бовкун Київської обл. — 20.10.1966, м. Київ). Зберігалася в родині Федора Оводенка в с. Бовкун. Передана в дар музею 1989 р. ялтинською бандуристкою Оксаною Оводенко.

17. Бандура "AL. S.KORNIEBSKIJ" №120. 7.03.1936, 10.06.1936". Майстер — Корнієвський Олександр Самійлович (1889-1988). Бандурист — Хутірний Семен Дмитрович (1905, с. Рогозки Чернігівської губ. — 1879, м. Партеніт, Крим). Передала в дар музею 1970 р. дружина бандуриста Анастасія Федорівна Хутірна.

18. Одна з 9-ти діатонічних експериментальних бандур Львівської фабрики щипкових інструментів. Модель 1949 р. Креслення львівського бандуриста Олекси Гасюка. Придбана 1975 р.

19. Бандура двогрифна №152, м. Корюківка. 60-і роки XX ст. Майстер — Корнієвський Олександр Самійлович (1889—1988). Бандуристка — Чуб (дів. — Польова) Любов Ренатівна (1963 р., нар. м. Костянтинівка Донецької обл.). Батьки родом з Кубані. Передана в дар музею 1978 р. Ренатом Польовим.

20. Бандура з перемикачами. "Г. Киев. Мастер и конструктор Тузиченко Владимир Павлович. 1961 г. январь месяц". Передана в дар музею 1997 р. бандуристкою з м. Тетієва — Литвин Світланою Максимівною (1944 р. н., с. Переспа Волинської обл.).

21. Бандура №2. Модель 1965 р. Майстер — Маковецький Василь Адамович (29.12.1907, с. Ляхівці, нині Житомирської обл. — 10.04.1972, м. Феодосія). Феодосійський бандурист — Кобзар Федір Тимофійович (1891, с. Неклюдово Курської губ. — 1967, м. Майкоп, Кубань). Передана в дар музею 1978 р. Юхимом Заславським (м. Феодосія).

22. Бандура №1, клепкова. Модель 1972 р. Майстер — Турчинський Семен Євдокимович (1901 р., с. Вербівка на Поділлі — 1995 р., ст. Азовська). Бандурист — Духновський Олександр Михайлович (1908, с. Сквирка Київської губ. — 31.10.1984, ст. Сіверська). Передана в дар музею 1995 р. донькою майстра Аллою Понімаш.

23. Бандура №15. Модель 1980 р. Майстер — Турчинський Семен Євдокимович (1901-1995). Бандуристи — учні педагога Марини Коземаслової школи мистецтв ст. Сіверської. Передана в музей 1991 р. директором школи Іваном Солотовцем.

Інструменти часто гинули разом із репресованими та розстріляними бандуристами, а також через недбальство і байдужість музейних працівників або

*Кримський бандурист **Олексій Нирко**.*
Фото Орлова Н.Д.

нащадків бандуристів. Частина з них потрапила у фонди, навіть в експозиції музеїв, або ж збереглась в інших мистецьких установах та у приватних осіб тощо. Наприклад, давні кубанські бандури є в музеях міст Геленджика, Києва, Краснодара, Москви, Нью-Йорка, Санкт-Петербурга, Ялти та в станицях Канівскій і Сіверській.

1. Бандура 1740 р. Майстер — Нидбайло Марко Герасимович (2-га пол. XVII-XVIII ст.). Кубанський бандурист — Кравченко Михайло Степанович (XVIII ст., хутір Михайлівський, Запоріжжя — 1-а пол. XIX ст., хутір Новомихайлівський, Кубань). Знаходиться в експозиції науково-дослідного інституту театру, музики і кінематографії в Санкт-Петербурзі.

2. Копія запорізької бандури, виконана в XIX ст. Майстер і бандурист не встановлені. Розшукав її в одній з чорноморських станиць Концевич Григорій Митрофанович (1863-1937) і передав у військовий музей. Сьогодні представлена в експозиції Краснодарського державного історико-археологічного музею-заповідника ім. Є.Д.Феліцина.

3. Бандура XIX ст. невідомого майстра. Придбана в Москві 1902 р. кубанським бандуристом Шевченком Василем Кузьмовичем (1888, ст. Пашківська — 19... р., м. Москва). Знаходиться в Москві, а де, поки що не встановлено.

4. Бандура 2-ої пол. XIX ст. Майстер невідомий. Бандурист — Байда-Суховій Дмитро Михайлович (1882, с. Нагірне, Полтавськ. губ. — 1974, м. Геленджик). Зберігається у фондах Геленджицького краєнавчого музею (далі ГКМ), інв. №2975-А.

5. Бандура Обабка. "Майстер бандур А.К.Паплинский удостоенный серебряной медали на 2-ой Киевской кустарной выставке" (1931 р.). Паплинський Антін Карлович (близько 1870 — 1-а пол. XX ст.). Бандурист — Обабко Олексій Петрович (1882, ст. Ахтанизівська — 1971, м. Краснодар). Знаходиться в експозиції Київського державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Інв. №3075.

6. Бандура поч. XX ст. Майстер невідомий. Бандурист — Квітка (Байда-Суховій (дів. — Неклюдова) Фаїна Іванівна). 10.05.1905, м. Новошахтинськ, нині Ростовська область. — 14.06.1973, м. Геленджик). Зберігається в ГКМ, інв. №2727/100.

7. Бандура поч. XX ст. Майстер невідомий. Бандурист — Байда-Суховій Дмитро Михайлович (1882-1974). Зберігається в ГКМ, інв. №5726/99. (Д-68). Передана в дар музею 6.09.1883 р. Байдою-Суховій.

8. Бандура поч. XX ст., діатонічна. Майстер невідомий. Бандурист — Байда-Суховій Дмитро Михайлович (1882-1974). Зберігається в м. Геленджику у бандуристки Надії Набоки (1936 р. н.).

9. Бандура поч. XX ст. з с. Великої Багачки. Майстер невідомий. Бандурист — Чобітько (дів. — Бандурко) Євдокія Іванівна (1904, с. Велика Багачка — 1986, ст. Сіверська). Передана в дар музею ст. Сіверської 1980 р. Є.Чобітько.

10. Бандура сконструйована до Першої світової війни. Невідомий майстер зі ст. Пашківської. Бандурист — Гузій Петро Іванович (1903, ст. Пашківська — 1937, м. Краснодар). Зберігається в Краснодарському музеї. Інв. №2874. Передана 26.12.1995 р. племінницею бандуриста Катериною Гетьман.

11. Бандура до 1916 р. Майстер — Паплинський Антін Карлович. Бандурист — Діброва Сава Андрійович (80-і рр. XIX ст., ст. Пашківська — XX ст., м. Москва). Зберігається у Москві, у нащадків молодшої сестри бандуриста.

Семен Турчинський.
(1901 - 1995)
Кубанський майстер бандур із столиці Азовської Сіверського району з інструментом власної роботи.

12. Бандура 20-х рр. XX ст. Майстер — Німченко Кузьма Павлович (1899-1973). Зберігається у племінника — бандуриста Іллі Німченка, 1925 р. н., в м. Краснодарі.

13. Бандура 1926 р. Майстер — Корнієвський Олександр Самійлович (1889-1988). Бандурист — Лазаренко Семен Семенович (1897, ст. Канівська — 1985, м. Харків). Зберігається в онуки бандуриста Катерини Лазаренко в м. Харкові.

14. Бандура 1927 р. Майстер — Корнієвський Олександр Самійлович (1889-1988). Бандурист — Безщасний Конон Петрович (1884, ст. Полтавська — 1967, м. Слов'янськ-на-Кубані). Зберігається у племінника бандуриста Безщасного Миколи Леонтійовича на Донеччині.

15. Бандура 1928 р. невідомого київського майстра. Бандуристи: Карацуба Мотрона Кононівна (близько 1905, Київ — 1942, ст. Томашівська); Карацуба Майя Прохорівна (близько 1938 р. н., ст. Томашівська); Ясько Віталій Валерійович, 1989 р. н., Краснодар. Бандура знаходиться в родині Яськів.

16.Бандура 20 рр. XX ст. з м. Геленджика. Майстер — Кікоть Павло (90-і рр. XIX ст., м. Геленджик — XX ст., Кубань). Бандурист — Чобітько Роман Павлович (1894, ст. Ільська — 1974, ст. Сіверська). Інструмент зберігається в музеї ст. Сіверської.

17. Бандура №2 ст. Канівська. 20-і рр. XX ст. Прізвище майстра і бандуриста невідомі. Зберігається в Канівському районному музеї. Інв. №1803(КРМ). Здана в музей 3.06.1975 р. В.М.Крикливим, який вихопив її з-під сокири у станичника Василя Сіменного (першу, №1 — "порубил и сжег в печке").

18. Бандура 20-30-х рр. XX ст. Побутувала на Кубані. Нині у фондах Краснодарського державного історико-археологічного музею-заповідника ім. Є.Д.Феліцина. Інв. №2874. Майстер і бандурист невідомі. Придбана музеєм у 1970 році.

19. Бандура кін. 20-х — поч. 30-х рр. XX ст. Майстер і бандурист — Строкун Тихін Григорович (1902, ст. Новопашківська — 1965, м. Краснодар). Зберігається у П.Коломенського в м. Краснодарі.

20. Бандура 40-х рр. XX ст. з ст. Уманської. Майстер і бандурист невідомі. Зберігається в Державному Кубанському козачому хорі. Передала 1992 р. станична бандуристка Тамара Галушко (1954 р. н.).

21-22. Дві бандури А.Чорного: підліткова, виготовлена до 1959 р. і звичайна — до 1973 р. Майстер — Чорний Антін Павлович (1891, ст. Пашківська — 1973, м. Барасатез, Аргентина). Бандурист — Паук Наум (нар. в 40-і рр. XX ст. в Аргентині). Зберігаються у бандуриста в м. Гудзон, Аргентина.

23. Бандура "Бондарівна". Виготовлена до 1973 р. Майстер — Чорний Антін Павлович (1891-1973). Зберігається і використовується в капелі бандуристів ім. Тараса Шевченка (керівник Василь Качурака), місто Лявожоль (передмістя Буенос-Айреса), Аргентина.

24. Бандура інкрустована за зразками "козацьких клейнод". Виготовлена до 1973 р. Майстер — Чорний Антін Павлович (1891-1973). Знаходиться в експозиції Українського музею Нью-Йорка, США.

На сьогодні в музеях Криму, окрім нашого, нема жодної бандури не тільки кустарного виготовлення, а й взагалі ніякої. У приватних осіб таких бандур теж не виявлено. Від нас в експозицію Ялтинського музею Лесі Українки передано три бандури (№4, №5, №15), в літературно-меморіальний музей Лесі Українки с. Колодяжного — одну (№16).

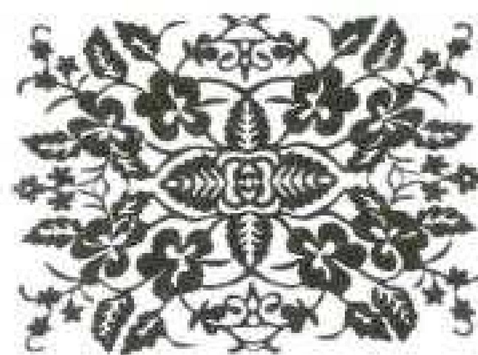
Обстежити всі кубанські музеї ще не вдалося. Переконані, що на Кубані багато давніх бандур не розшукано. За свідченням видатного бандуриста Василя Костьовича Ємця (1890-1982), ще за царя бандуристи були майже в кожній станиці[1], а, за свідченням дослідника української культури на Північному Кавказі С.Баклаженка, їх на Кубані було більше, ніж на великій Україні[2]. З наших пошуків відомо, що лише в станиці Пашківській було 19 бандуристів, а в Канівській — 24. І, як пише Михайло Теліга, "в одному лише місті Катеринодарі 1916 року було 17 кобзарів"[3]. І все це далеко не повні дані. То скільки ж тоді було їх усіх в станицях та містах Кубані? Пошуки тривають...

[1] *Ємець В.* У "Золоте 50-річчя на службі Україні" // Голівуд - Торонто, 1961. - С. 359.

[2] *Баклаженко С.* Українська культура на Північному Кавказі по Жовтні. - Червоний шлях. - Х., 1929. - №5-6 (74-75). - С. 174.

[3] *Теліга М.* Шлях бандури // Бюлетень польсько-український. - Польща, 1934. - №13. (Польською мовою. - *О.Н.*).

ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ ЯК ВИКОНАВЕЦЬ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ



Павло МАСЕНКО

...Вартість української пісні незмірна,
але щоб здобути признання цілого світу,
треба було, щоб її заспівав Кошиць.

Олекса ЧЕХІВСЬКИЙ

Починаючи писати про мистецтво диригування Олександра Антоновича Кошиця, маючи на увазі всю приступну літературу та особисті спостереження, гостро в обличчі того всього відчуваю свою малість. Бо як тяжко бути об'єктивним, коли над людиною непоборно панує чуття, коли зі сторінок дописів-праць учених і рецензій майстрів музичної критики культурного світу і українців зокрема пливе пісня хвали, захоплення й здивування мистецтвом О.Кошиця! Коли в тих працях-рецензіях, здається, сказано все...

Так здається мені, а велике культурне українське суспільство та молодше покоління не мало нагоди навіть читати згаданої літератури й не мало також нагоди чути дивовижного (в музично-мистецькому розумінні) співу Української республіканської капели як найбільшого й найчистішого пропагатора української правди зразками найяснішого й найглибшого вияву духовності народу, його безсмертної пісні — історії народу. Це примушує і зобов'язує написати нарис, огляд про майстерність Олександра Кошиця.

Я сам не мав щастя чути співу Української республіканської капели. Одначе мав я виняткову нагоду бути в Празі учнем теорії і практики диригування у колишньої субдиригентки О.Кошиця Платоніди Щуровської-Россіневич. Довший час приятелював з визначними членами Української республіканської капели першого її складу. Коли ж почав студіювати у Празькій консерваторії теорію композиції і через те співати в консерваторському хорі (клас проф. Дедечка), я не раз чув, коли згаданий професор говорив студентам, що він сам мистецтву диригування багато навчився — показуючи тоді на світлину капели, що висіла на стіні — у славного ("єдінечнего") диригента О.Кошиця, завжди буваючи на пробах його Капели. Він за зразком капели домагався чистоти дикції та творення гарного, красного звуку.

Одного разу, при співі якогось твору Моцарта, хор аж занадто пильнував ритмічних фігур, виконуючи їх майже в стакато, а я за українською звичкою особливу увагу звертав на мелодичні лінії фраз, виспівуючи їх чисто ритмічно, але в легато. Це не минуло вуха проф. Дедечка, він зупинив спів хору і з кафедри, вказуючи на мене пальцем, запитав, хто я є. Коли довідався, що я українець, немов просвітлів і з великим вдоволенням почав розповідати хорові про велике уміння капели О.Кошиця в поданні краси тону, коли нічого (ритм, темп та ін.) в досягненні того не приносилося в жертву.

Таке ставлення до мистецтва диригування О.Кошиця проф. Дедечка та під час лекції музичної естетики у славного ученого і приятеля взагалі Української республіканської капели проф. З.Неєдли й пізніше у проф. Й.Гуттера, що заступав Неєдли, викликало у мене задоволення і загострювало національну гордість. З того часу я з особливою увагою прислухався до порад і вимог П.І.Щуровської на лекціях і на пробах українського академічного Хору в Празі, прислухався до розмов про капелу та її спів від колишніх членів капели.

Пізніше, вже з Канади, я почав листуватись із О.Кошицем, а з 1941 р. мав особливу нагоду бути його співпрацівником і свідком роботи О.Кошиця з хорами у Вінніпегу та частково в Монреалі (1943). Ці хори не були своїм голосовим складом подібні до капели. Вони складались із правдивих аматорів. Голосовий їхній матеріал був дуже обмежений. До того ж і війна спричинилась до зменшення кількості чоловічих голосів. І ось тут, в таких обставинах і при

згаданих хорових силах О.Кошиць виявив своє велике уміння особливо яскраво і повно.

З цими принагідно зібраними співаками — молоденькими курсантами й місцевими любителями хорового співу, — коли до хору брали всіх, хто мав хоч який-будь голос і слух, треба було в дуже короткий час і в літню спеку підготувати поважний концерт. Праця була неймовірно тяжкою і, власне, в тих обставинах О.Кошиць, маючи серцеву недугу, на мою скромну думку, показав себе і своє мистецтво найглибше. Кожний такий концерт обертався у велике свято українського музичного мистецтва.

У тих обставинах, співпрацюючи з ним, я глибоко зрозумів великого митця, і на основі цієї праці з аматорським хором, у всій красі ставала перед моїми духовними очима величезна, подиву гідна й неповторна праця О.Кошиця з Українською республіканською капелою, а потім з Українським національним хором. Через цю працю стали для мене зрозумілими й відчутними всі музичні критики чужого культурного світу, які читаємо у книжці "Українська пісня за кордоном". Ті критики здаються нашим читачам суперлятивними, але я, як той євангельський Фома, "встромив" свої пальці в саму сутність під час співпраці з О.Кошицем, тому я не дивувався, читаючи в "Щоденнику" про якогось француза, який по концерті Українського національного Хору в Алабамі США прийшов до кімнати Кошиця, клякнув перед ним і в захопленні, плачучи, цілував руки... І тому я твердажу: так, О.Кошиць був тим велико-незрозумілим майстром, яким його побачив і відчув широкий світ, а найбільші знавці музичного мистецтва в своїх критичних статтях описали.

Особливо ж проникливо й з глибоким знанням мистецтва диригування (репродукції) О.Кошиця і про саму духовну-вокальну сутність української народної пісні взагалі написав Зденек Неєдли в книжці "Українська республіканська капела". Тому й думаю, що книжка "Українська пісня за кордоном" є книгою слави мистецтва українського народу.

До ще глибшого пізнання мною О.Кошиця, як феноменального диригента, композитора й людини, спричинилась не тільки моя співпраця з ним, а також листування та аналітична моя праця над його церковними творами, що частково друкувалась у відділі "З музики" в часописі "Новий шлях", Саскатун-Вінніпег в роках 1940-1941.

Оповідаючи принагідно про Українську республіканську капелу та відгуки про концерти музичних критиків, О.Кошиць з приємністю відзначав, що О.Дністрянська в статті "Капела Кошиця", (Відень, січень 1920 р.) лаконічно описала все те, про що потім повідомляла і світова критика. Про це саме згадується і в передмові книжки "Українська пісня за кордоном", видання "Українського музичного Т-ва ім. О.Кошиця в Парижі", 1929.

Беручи за основу цю статтю та інші праці, а також витяги з дописів і критики різних авторів, опишу в коротких оглядах різні сторони диригентської, репродуктивної праці О.Кошиця. Це мусило б подати цілісний образ О.Кошиця-виконавця. Розумію одночасно, що сама справа диригування О.Кошиця довго в усій її повноті, як своєрідна й унікальна, лишиться для дослідників загадкою.

Саме мистецтво репродукції О.Кошиця описане чужинцями з найбільшим захопленням, а воно, в свою чергу, викликало в українського читача задоволення, захоплення й гордість. Повторюючи ті чужинні відгуки, треба до всього підходити обережно і з повною об'єктивністю.

З.Неєдли в огляді про українську пісню [с.16], звертає наприклад, увагу на те, що Серов (дуже шанований в УРСР. — *П.М.*), у своїй праці про українську пісню писав про її спорідненість з музикою візантійською і старохристиянською, "але саме через те (підкр. *П.М.*) про саму пісню нічого не сказав". Далі Неєдли говорить, що "остаточно не можна промовчати й того, що багато праць про той предмет хибні тому, що вияви інтелігенції, вихованої в російських гімназіях і університетах, терплять на красномовність, загальне і абстрактне говорення, без правдивої і корисної основи" [С.16]. Це привело й мене до потреби бути якнайбільше уважним і одночасно об'єктивним в поданні думок і висновків про майстерність Кошиця-диригента. Студії над рецензіями про концерти Української республіканської капели, а потім Українського національного хору критиків Європи й Америки (обох) приводять до думки, чи бува часом автори тих рецензій не закінчували теж російських університетів?!

Вони писали багато, красномовно і, здавалось би, в суперлятивах. Видно отже, що "терпіння на красномовність" мали й ті люди, які потрапили під "гіпнотично-магічний" вплив нашого великого майстра, бо ж він диригував так "красномовно", що й найхолодніші критики мусили кінець кінцем

вживати суперлятивів. Тільки в одній з багатьох рецензій у книжці "Українська пісня за кордоном" знаходимо такий вираз: "Інтерпретація проф. Кошиця має трохи нахилу до штучності, але вона є вражаюче успішна..." [С.24]. По цьому реченні критик і сам почав вживати захопленого опису про виконання хору.

Звичайно, в кожного критика був свій спосіб опису, і Аверніно в "Ель Мундо" (13.12.1928) в Мехіко записав: "Яка в кого вдача, такі йому уявляються й привиди. Було б абсурдом шукати одну формулу на емоції. Кожний відчуває залежно від помаху стрілки його годинника і той, хто потрапить оживлювати індивідуальну перфекцію, творить мистецтво. Український хор розбудив емоції публіки... віддаймо ж йому наш щирий та палкий подив...".

Щоб не підпасти під вплив захоплених і розумних критиків (а захоплюватись є чим!), я перевірив способи й "температуру" вигуків критиків Європи й обох Америк про ті самі пісні. І вийшло таке, що критика про ті самі пісні і опис репродукції їх, говорила майже тотожно. Те саме стосується й самих способів диригування.

Буду дбати в описах не про те, "що" виконував О.Кошиць, а "як" виконував. (Це думка З.Лиська).

Ще один відступ. 1940 р. О.Кошиць подарував мені книжку "Українська пісня за кордоном". Найдорожчим для мене в тій книжці є те, що в ній лишились підкреслення самого Кошиця олівцем деяких місць в рецензіях, які на його думку були варті уваги. Цікаво, що О.Кошиць обминав усі викрики захоплених рецензентів, а підкреслив, у першу чергу, увагу про дисципліну в хорі, про наслідки її, про способи виконавського мистецтва, і на що багато критиків звертали слушну увагу, — про значення Українського національного хору в політичному розумінні, як наприклад: "Хор пригадав, що на цім Божім світі існує нація, якій ім'я Україна" [С.282]. Зовсім окремо він підкреслював правдиві зауваги про голосову вартість хору, тішився гострими і влучними заувагами про методу диригування, про уміння трактування слова в пісні: "Він мав сміливість піти дуже далеко в його невимовній теорії трактування слова в пісні. Пісня співалась в англійській мові" [С.237]. Підкреслив захоплення критиків виконанням пісень інших народів, як Мексики, Іспанії, Америки й інших, а особливо негритянської "Лисн ту ди лемс".

Особливу увагу О.Кошиць звертав на критику визначних музик Праги та на відмінну від усього працю Зденека Неєдли "Українська Республіканська Капела", вважаючи її правдивою й такою, яку мусили б вивчати українські недовірки з ознаками хвороби "комплексу меншовартості".

Переглядаючи колись свої пісні, видані в Нью-Йорку "Вітмарком і сином", минаючи "Колискову" Барвінського-Кошиця, зауважив про неї: "вона подобалась публіці". В прерізних рецензіях "Колискова" підносилась до чогось нечуваного. Наприклад, ось так: "Колискова Барвінського", яку Кошиць "оркестрував" для свого живого фантастичного оркестру, врізується в нашу пам'ять як найбільше осягнення будь-коли людиною чуда" [С.281].

Того роду захоплення від виконань хору, які "прямо не надаються до описання" [С.284], О.Кошиць минав, а підкреслював ось, наприклад, що: "Що ж можна сказати про неї (про інтерпретацію), коли її, властиво, немає? А немає її тому, що ці люди нічого не "вдають", а тільки виявляють те, що вони самі створили і то до такої міри, що, слухаючи їх, почуваєш себе присутнім при викладі того, що є самою їхньою істотою..." *[С.255]*.

Подібне знаходимо і в праці З.Неєдли *[С.47]*: "Такий спів зразу звертає нашу увагу та притягає, і ми відчуваємо, що то є спів внутрішньо правдивий, що то просто дійсний спів, який виходить з людського серця, з його бажання виявитися... і через те йому не можна не вірити... то народний спів".

Ще хлопчиком О.Кошиць збирав у садку свого батька своїх однолітків і співав з ними народні пісні. До своїх малих артистів, як оповідав його старший брат Федір, він був вимогливий. Інколи доходило й до того, що він за невідповідне виконання дітьми-товаришами народної пісні заводив з ними бійку.

У Духовній школі співав він у партії сопрано і захоплювався творами українських класиків. У Духовній семінарії організував вокальний ансамбль. З ним він виконував народні пісні, найбільш обробки М.Лисенка — "по-своєму", в розумінні інтерпретації. Тоді він відчув у собі особливе бажання до диригування — О.Кошиць знайшов себе.

Пізніше він з великим мистецьким успіхом диригує славним хором студентів Київської духовної академії, потім хором на Київщині і в Ставрополі. Повернувшись до Києва, починає співпрацювати з М.Лисенком; потім диригує

хором студентів Університету св. Володимира в Києві. З цим хором він мав концертові поїздки в Україні й по Московщині. Одночасно він диригував церковним хором того Університету. Цей хор він вважав взагалі найкращим поміж хорами, якими йому довелося диригувати.

Великого значення треба надати учительству в Музичній школі М.Лисенка, де він вів хоровий відділ, співпрацював у хоровій ділянці з М.Лисенком, а пізніше вів хоровий клас у Київській консерваторії. Врешті прийшла диригентська праця в національнім театрі М.К.Садовського в Києві та пізніше в Київській опері. Був то шлях великої успішної праці — тоді розгортався талант О. Кошиця.

Одночасно, як пише його субдиригентка П.І.Щуровська-Россіневич, "Кошиць гарячково слідкував за розвитком музичного життя і своїм критичним розумом аналізував твори більше людського роздумування, ніж справжнього мистецького натхнення. Він бачив при тому, що українська творчість зі своїм природним багатством не потребує вигаданих прикрас, вона чудова в своїй простоті, і цю природність лише треба уміти передати. Ось чому цілий світ був приголомшений, коли Кошиць вивів її на всесвіт.

СИМВОЛИ ХРИСТИЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

Іван ГРЕЧКО

Переступивши поріг третього тисячоліття, народи світу, в тому числі й український, оглядаються назад — у давнє й недавнє минуле — і підсумовують здобутки та втрати на пройденому історичному відрізку часу в плані політичному, економічному, культурному і церковному. В такому, власне, контексті хотілось би подати кілька прикладів із нашої християнської історії, що стали для нас, як мовиться тепер, знаковими.

Отже, у першому тисячолітті нової ери Русь-Україна прийняла віру Христову року Божого 988; у такий спосіб вона залучилася до кола народів християнської цивілізації та європейської культури. Про це багато вже писано. У 1988 році увесь вільний християнський світ відзначав цю велику дату, за винятком лише українців в Україні сущих. Політичні умови, як знаємо, були такі, що, живучи на своїй землі, українці не мали тут права голосу, а в питаннях батьківської віри — то й поготів.

У цьому контексті щасливішою була українська діаспора. Величаві святкування цього великого всеукраїнського ювілею християнства відбувалися на всіх континентах, куди тільки доля закинула українців, при зацікавленні та підтримці народів, серед яких їм довелося жити. А найвеличніші урочистості відбулися у Вічному Місті й з участю Святішого Отця, туди й були звернені очі всіх українців і всього світу.

Того ж року у вересні Тисячоліття нашого християнства дуже урочисто відсвяткували і в Ченстохові (Польща). Користаючи з "перестройки", сюди вже могли потрапити дехто з наших підпільних священиків, монахів та мирян. З'їхалася тоді вся діаспорна ієрархія УГКЦ на чолі з Блаженнішим Мирославом-Іваном, духовенство, монаші чини і силасиленна українського люду з усіх кінців світу, щоби взяти участь в цьому ювілею якнайближче до кордонів рідної землі. Була це перша зустріч українців, що мусили довго жити по різних сторонах "залізної завіси".

Другим величним святом нашої духовності був 400-річний ювілей Берестейської унії, що відбувся у Римі 1996 року за участю Папи Івана-Павла II. Зрозуміло, що присутність Римського Понтифіка на якихось урочистостях відразу надає їм найвищого рангу легітимності, тому вони стають предметом зацікавлення засобів масової інформації та політиків усього світу. Ці унійні святкування —

як в Україні, так і у Римі — ще свіжі у пам'яті, тим більше, що відбувались вони вже у вільному суспільстві Української держави. І багато паломників з України тоді мали можливість поїхати до Вічного Міста й взяти участь у понтифікальних Богослуженнях в базиліці Святого Петра, у Святій Софії, а також в інших імпрезах, що відбувалися з тієї нагоди. Ці два історичні ювілеї, вшановані у Ватикані, були для нас, українців, знаковими. Вони популяризували не лише нашу терплячу Церкву, але й Україну, її народ, його історичну долю, довговікові змагання жити вільно на своїй землі й бути присутнім серед інших народів світу як повноправний спадкоємець християнської культури, що прийшла на Україну разом із Церквою Володимирового Хрещення.

Це події. Але були ще й люди, що також стали "знаковими", і своєю діяльністю та послідовною і цілеспрямованою працею піднімали із занепаду нашу віру, культуру, нашу українську духовність, народну освіту тощо. Саме їхня діяльність послужила такому високому піднесенню національної самосвідомості й жертовності в обороні віри та права нації. Події Другої світової війни та перші повоєнні роки жорстокої боротьби із безбожним більшовицьким режимом у Галичині та на Волині засвідчили перед Європою, що українці стали зі зброєю в обороні національних ідеалів. Ні багатотисячні жертви, ні ГУЛаги, ні депортації у Сибір сотень тисяч наших людей не зламали їхнього духа в прагненні до волі. Тому XX століття подарувало нам багато великих імен, які стали немовби світильниками національної правди в наших змаганнях до самостійного життя, до права жити під сонцем на своїй землі. Їх, цих великих імен, є багато, і вони щораз більше стають відомі не лише в Україні, але й далеко поза її межами.

Та найбільше з-поміж них велике ім'я Князя Церкви, Слуги Божого митрополита Андрея графа Шептицького. Багато, навіть дуже багато написано про нього. Багато досліджень з його біографії та його архіпастирських діянь як Князя Греко-Католицької Церкви, але феномен молодого аристократа Романа-Олександра графа на Шептицях Шептицького й надалі залишається нерозгаданим. Його повернення до віри батьків і повернення до упослідженого різними зайдами руського народу, до якого належали в сиву давнину його далекі предки, до сьогодні не перестає дивувати дослідників цього випадку, такого нехарактерного для тих часів. Може тому ця світла Постать — з виглядом старозавітного пророка — духовного провідника народу кінця XIX і першої половини XX століть оголошена нещодавно світочем останнього століття другого тисячоліття Християнської ери.

А перший рік третього тисячоліття — церковна і світська влада у Львові назвали Роком митрополита Андрея Шептицького. І не лише через те, що 17 січня 2001 року минуло століття від дня вступу його на престол Галицьких митрополитів, але й тому, що Митрополит був великим меценатом, покровителем української науки, шкільництва і мистецтва, великим і послідовним екуменістом, захисником покривджених і знедолених. На загал, все це речі відомі: про них говориться і пишеться не лише українською, але й багатьма мовами світу. Ще в 1968 році визначний польський письменник Ярослав Івашкевич, родом з України, з покоління Максима Рильського, писав про "вибір" молодого графа на користь прадідової віри як про "одну з найбільших психологічних таїн початку нашого століття" (XX. — І.Г.). Натомість інший польський дослідник феномену митрополита Андрея, але вже молодшої генерації — доктор Анджей Зємба із Ягеллонського університету, дивується, з якої то рації примас комуністичної Польщі кардинал Стефан Вишиньскі аж двічі блокував у Ватикані беатифікаційний процес Митрополита ще, можна сказати, в його початковій стадії. Доктор Анджей Зємба, згадуючи прощальну промову кардинала під час похорону латинського архієпископа передвоєнного Львова Євгеніуша Базяка, в якій не щадить слів похвали для небіжчика за його сумлінну службу Богові і своєму (польському — І.Г.) народові, не дає такого права греко-католицькому архієпископу Львова. У

цьому контексті доктор Анджей Зємба пише: "Парадоксально, її автор (згаданої промови. — І.Г.) потім двічі (у 1958 і 1962 роках) заблокував у Ватикані українські старання про беатифікацію їхнього Митрополита Львова, "з огляду на запеклі міжнаціональні конфлікти", так успішно, що ще й донині до неї (беатифікації. — І.Г.) не дійшло". Так пише доктор Анджей Зємба у часописі "Газета нєдзєльна" за 4-5 листопада 2000 року на сторінці 23.

На маргінесі того, що сказав професор, варто додати, що примас і сам деякий час був в'язнем сумління комуністичного режиму повоєнної Польщі, однак у його сумлінні таки взяла гору польська "рація стану" (політичні інтереси держави. — І.Г.) над християнськими раціями морального ґатунку. Факт дуже промовний і повчальний. Він відомий і нашій стороні. До речі, авторові цих рядків довелося на одній зустрічі, яка відбулася у Львові з нагоди 130-річчя від дня народження Слуги Божого митрополита Андрея, поставити запитання про це "нашій стороні". Проте відповіді не було. А вона, як нам видається, повинна бути бодай для того, аби можна було зробити певні висновки.

Нині особа митрополита — це вже далека історія: він — Слуга Божий, а процес його беатифікації триває. В народі про нього згадується як про святого, відмовляються молитви за його прославлення. Але, вважаю, нам було б цікаво дізнатися, як ставилися та як оцінювали цього великого Мужа Церкви і духовного провідника народу його сучасники. У пошуках відповіді на це питання заглянемо до пожовклих сторінок тогочасної преси.

Відомо, що рік 1930 був також ювілейним для Митрополита. Тоді відзначалося 30-ліття його архіпастирської діяльності як Галицького митрополита. Часопис "Нива" (№ 12) майже повністю був присвячений ювілярові. В ньому подано тексти промов, привітань і поздоровлень, виголошених із цієї нагоди під час урочистих зібрань, різних академій та концертів. У редакційній статті "Батькові народу Привіт на 30-літній ювілей Його творчої праці!" читаємо, між іншими, і такі слова: "Від часів Рутського і Святого Йосафата не було в нашій Церкві більшого над Тебе. Ти її обновитель і печалевий Батько, Ти Ідеолог її історичного післанництва, Ти її слава і гордощі! (...). Під Твоїм омофором виростала новітня українська нація із ясноскристалізованою ідеологією. (...) Навіть вороги Церкви, бачучи Твій безпримірний подвиґ, не можуть здержати свою (свого? — І.Г.) подиву для Тебе!.."

У привітальному слові, що є, схоже на те, голосом Духовної семінарії (без підпису. — І.Г.) під заголовком "Митрополит — Ювилят і Духовна Семінарія у Львові" мовиться таке: "Як росте наше серце, коли пригадаємо собі ту блаженну хвилю, коли на Монте Кассіно у стіп св. Венедикта, спадкоємця св. Василія Великого, серед важких дум, бачучи велич, красоту і маєстат латинської Церкви, остались Ви при своїм обряді, збіднілій Церкві і вбогім народі! (...) Відтак упали Ви на коліна перед престолом у Добромилі і заявили всім: Я прийшов вести покаянне життя в рясі і законних (монастирських. — І.Г.) мурах. (...) А коли стали Ви єпископом і митрополитом, скільки любові сплило з Вашого серця на нас, скільки журби і передумувань коштувало Вам і скільки вложили Ви труду, щоби духа побожності і праці влити в нашу Духовну Семінарію, в якій покутували старі навики. (...) А на кінець шість єпископських свячень, приблизно 830 священичих рукоположень (це до 1930 року. — І.Г.), тисячі-тисячі святих Причастій, чи цим не уділили Ви нам найцінніших ласк, що їх Господь вложив у Ваші святительські руки?.."

У статті "Незабута прогулька" отець-доктор М.Трохимчук згадує зустріч і прогулянку Митрополита околицями Рима з вихованцями колегії Святого Йосафата і цікаві розмови, що їх провадив із ним Владика. Автор згадує: "Ми подивляли завсіди, як може одна людина так много і так основно знати. (...) Розуміється, що такі розмови в товаристві Їх Ексцеленції були не лише милі, але незвичайно корисні. (...) А що такі ґутірки були ведені в дуже щирій, просто родинній атмосфері, тому ми всі так дуже прив'язувалися до В преосвященного Кир Андрея...".

Отець-доктор Г.Костельник свою статтю "Епоха Митрополита Андрея Шептицького" починає такими словами: "Наш Високодостойний Ювилят Митрополит Андрей, такий поважний і люблений цілим народом, що не раз уже на святочних зборах в Його честь, та в часописах вичисляли Його великі заслуги, жертви й старання для нашої Церкви, для культури, для бідних. І є надія — будуть ще не раз вичисляти (...) Не тільки в нас, але й в світі наш Високодостойний Ювилят є великою особою, Його ім'я, Його авторитет, Його примір, Його слово — се найвисші моральні цінности, які український нарід під цю пору має зібрані в одній особі. Маючи те все на увазі, годі не зрозуміти, що Митрополит Андрей є провіденціальною особою..." І закінчує: "Слава й честь такому Митрополитови, нашому провіденціяльному Вождови".

У своїй прекрасній промові отець-доктор Андрій Іщак (якого в 1941 році закатували більшовики) каже, між іншим: "...отсе святочне слово (...), не має бути пустим панегіриком, ані порожним звуком, але змістовним оглядом 30-літної праці і змагань нашого Дорогого Ювилята. А оглядаючи сей 30-літний період праці, які має наш сивоголовий Митрополит за собою, видимо в Нім Великого Апостола Унії, Великого українського громадянина, Великого Мецената української науки і мистецтва. (...) Коли перейдемо важніші політичні і культурні події останнього тридцятиліття, скрізь бачимо творчу руку Великого Громадянина. (...) Великим умом і благородним серцем обдарив Всевишній нашого Достойного Ювилята — дав нам в тяжких часах Правдивого Ангела-Хоронителя, вірного наставникам, душам і тілам нашим..."

Отець Александер Бучацький — організатор Пластових таборів в Остодорі, що біля Підлютого, де знаходилась літня резиденція Митрополита, у своїй статті "Митрополит на "відпочинку" в Підлютім" подає, можна сказати, розпорядок праці серед пластової молоді Митрополита у час його літнього "відпочинку" та у час його літнього "відпочинку" в Підлютому, що розкинулось серед величавих Карпатських гір — Горганів. Слово "відпочинок" автор статті подає в знаках наведення, бо так ущільнений погодинно кожний "відпочинковий" день Митрополита Богослужіннями, зустрічами з молоддю та різними делегаціями, для спокійного відпочинку не залишав відпочиваючому ні години. А треба пам'ятати, що вже тоді мав він великі клопоти зі здоров'ям. Для прикладу: "В неділю 20.07. до Камінця (недалеко Підлютого. — І.Г.) прибув митрополит, де враз із 7 священиками Перегінського деканату сповідав кілька годин, а по службі Божій мав прекрасну проповідь (...) товпа святочно вбраних Бойків, їхніх жінок і дітей (...) вінком обвели свойого Архіпастиря, слухаючи набожно його слів..."

Таких і подібних реляцій надибаємо багато в тогочасній українській й не тільки українській періодиці. П'ятьма роками пізніше — в 1935 році — відзначалося 70-ліття Митрополита та 35-ліття його владицтва на престолі Галицьких митрополитів. І на цей раз свої великі роковини Владика обходив у літній резиденції в Підлютому. З цієї нагоди з'їхалося сюди багато таких іменитих людей духовного сану, як преосвященний Никита Будка, єпископ Діонізій Няраді, що прибув із далекої Югославії, отці-крилошани Львівської капітули, священики і монахи, а також представники різних українських центральних установ зі Львова, аби зложити Ювілярові побажання з підписами і печатками 52-ох керівників цих установ. До них долучилася також і єврейська делегація, її єврейська віросповідна громада у Львові надіслала Ювілярові телеграму такого змісту: "З нагоди 70-ліття уродин Його Еміненції Рада і Виділ Єврейської Громади у Львові складають у стіп Його Еміненції слова честі і глибокої пошани. Нехай нам буде вільно в цій урочистій хвилині бути виразниками почувань єврейського населення нашого міста для світлої, справді гуманної індивідуальності Його Еміненції. Єврейське населення має до Вашої Еміненції щиру симпатію і складає Вам чолобитню, як справжньому репрезентантові культури і найвищих етичних вартостей, який теж і до Ізраїля ставився завжди із розумінням і справедливістю. Нехай Всемогучий дасть Його Еміненції найдовше життя і здоровля та обдарує своєю ласкою".

Такими словами привітали Ювіляра львівські євреї. Але то були львівські або, як тоді говорилося, "наші жиди". Натомість радянські євреї, що масово прибули до Львова відразу після війни, оцінювали особу Митрополита з позицій "нашої рідної комуністичної партії". Проте тіням Митрополита це не заважало і не завадить бути Великим нині, присно і во віки віків, бо він створив епоху в історії нашого народу.

Пишучи цю статтю, я розшукував матеріали, які б не стільки з'ясовували факти з біографії кир Андрея, скільки б свідчили про нього і давали характеристику його діянням з боку людей не конечно з його середовища, а зрештою, навіть не конечно з-поміж греко-католиків. І несподівано знайшов у своєму книжковому звалищі (бібліотекою годі його назвати) "самвидавний" документ, виданий десь у Німеччині, в таборах "ДіПі", у першу річницю блаженної кончини митрополита. Можна тільки подивляти з ініціаторів та упорядників цього поминального "видання", які перебували у невідрадних умовах табірного життя й були непевні за своє майбутнє, але думали про велике.

Був це рік 1945. Щойно закінчилася війна — така страшна у своїх наслідках. Переможена Німеччина лежала в руїнах і очікувала вироку переможців, а наші втікачі, які не з власної волі тут опинилися, не забули вшанувати пам'ять Князя Церкви і духовного Провідника народу виданням збірника, що так і називається "Митрополитові кир Андреєві Шептицькому в перші роковини смерті". Хто подав цю шляхетну ідею, в якому таборі та в який спосіб робився цей поминальник, то напевно вже ніколи не довідаємося, бо ж нема в нім ніяких вихідних даних.

На зміст цього збірника-поминальника склалися 18 авторів, один з яких "замаскований" під криптонімом М.К., а решта — це більш або менш знані імена передвоєнних діячів з царини нашої духовності, здебільшого людей світських. Але є й священики. Сам "збірник" — це 37 сторінок машинодруку на лихому, "пакунковому" папері, розтиражованому потім на циклостилі, напевно, невеликим тиражем. Головне, на нашу думку, це те, що авторами споминів або роздумів про особу Митрополита є люди не тільки греко-католицького віровизнання, але також і православні. Серед них — Неофіт Кибалюк, передвоєнний церковний та громадсько-політичний діяч на Волині; Євген Маланюк — письменник; Вадим Щербаківський — вчений етнолог і археолог; Всеволод Петрів — генерал, учасник визвольних змагань у Першій світовій війні, та Людмила Івченко — письменниця, дружина письменника Михайла Івченка, що був засуджений під час процесу "Спілки визволення України" і помер у 1939 році.

Даючи характеристику змаганням Митрополита до церковного порозуміння між греко-католиками та православними, що їх Владика висловлював у своїх листах до православних владик та інтелігенції під час німецької окупації, а також негативним відповідям адресатів, Н.Кибалюк так закінчує свою велику статтю "Апостол Правди": "І коли та національна єдність нам потрібна, то мусимо знайти відповідний шлях і для здійснення єдності релігійної. Митрополит Андрей відійшов від нас, життя Його згасло, але світильники християнської любові й мудрості він залишив нам ясно пломеніючими. Віримо, що з ними буде так, як сказав Платон: Ті, що мають в руках світильники, передаватимуть їх все іншим та іншим".

Вадим Щербаківський у своєму спогаді "Перша зустріч" пише: "Митрополит Кир Андрей зробив на мене величезне враження вже при цій першій зустрічі. Це враження тільки зміцнялося при дальших, пізніших зустрічах (...) Як своїм розумом, так і шляхетністю душі він перевищував інших людей не менше, як перевищував їх своїм ростом. При тому всьому простота і делікатність його просто приворожували до нього кожного, хто мав щастя з ним зазнайомитись. (...) Його дух на все глядів з висоти і не допускав порушити гармонію вчинків. Нехай же буде вічна пам'ять його святій душі і світлому імені!".

Всеволод Петрів — генерал, а такий як нам, людям цивільним, здається, може говорити тільки жорсткою "уставною" мовою і давати короткі команди та розпорядження, дивує своєю, так би мовити, "цивільною"

ельоквентністю. Свої спогади під назвою "Дві події" він починає такими словами: "Є люди в історії України, яких велич та значіння тяжко змалювати звичайними словами. До таких постатей належить, без сумніву, величава постать блаженної пам'яті Митрополита Шептицького. Богові було угодно, щоб Його зовнішність відповідала Його Духові. Бо коли хто мав щастя Його бачити, зокрема в останніх роках Його життя, мимоволі порівнював Його величаву постать з тим, як уявляли собі митці Бога-Саваота, Владику Всесвіту, того премудрого старця з оживленими духом рисами обличчя, на якому малювалася премудрість минулого й готовність до чину негайного та майбутнього. Для нас, українців, Митрополит Шептицький був великим символом (...) Митрополит Шептицький належав до наймішнішої духовної організації світу, що має сконцентровану волю в Римі, але використовував своє становище потентата римської Церкви в користь усіх тих, що як він, признавалися до розп'ятого українського народу. Ми ж знаємо, що покійний Митрополит боронив однаково і греко-католиків, і православних, і інших..."

І, нарешті, може така найбільш жіноча, якась і лірична, і патріотична емфаза Людмили Івченко, подана в її роздумах "Він і ми". Починає вона з мінорних акордів її емігрантської дійсності, кажучи: "В моїй убогій, обдраній мюнхенській кімнаті ніщо не прикрашає стіну, ніщо не тішить ока... Тільки два портрети висять на тих стінах. Один — моєї покійної доні, що забрала зі собою увесь жар моєї материнської любові, а другий — Його, Митрополита Андрея, на якого вся Україна дивилася з дочерньою пошаною і довір'ям. Він був Митрополит, він був греко-католик, він був галичанин. Але, перш за все і понад усе, він був українець...

Затуркані своїми сусідами, осміяні, зневажені, ми розгубили частково ясну свідомість свого характеру (...) Щоб підняти свою гідність, ми спинаємось на котурни, декламуємо про старі часи, згадуємо Володимира і запорожців. Нічого того не треба. Щоб знати, якою є народна українська вдача, втілена в одній велетенській постаті, сконцентрована в однім велетенськім дусі, — треба тільки уважно придивитись до вдачі Митрополита Адрея (...) Бог дарував нам щастя побачити нас самих, відображених в одній величній і простій постаті...

Який народ, замість гарячих дискусій і диспут на свої виправдання може просто вказати на цю велетенську постать і сказати: Ти хочеш знати які ми є? — Дивися!

(...) Коли вся Європа тремтіла під важким чоботом гітлерівської Німеччини, коли серед настрашеної тиші чулися тільки постріли гестапо і стони жертв, тільки один голос сміливо і одкрито запротестував проти нелюдського винищування українського народу, военнополонених, проти жорстокого вбивства дітей і жінок, проти масакри євреїв. Тільки один чоловік на всю сплюндровану Європу насмілився сказати всесильному тоді Гітлерові: "Ти робиш зле". І то був голос Митрополита Андрея, то був наш голос...

Він, заступаючись перед польським урядом проти нищення і руйнації православної Церкви на Холмщині й Підляшші, показує нам, яке величезне почуття справедливості є в нашій душі, і як високо воно може підняти нас понад різницями віросповідання. (...) І тому народ так любив і любить, так шанує і повік буде шанувати Його пам'ять...

Тепер Його нема серед живих, але нема і серед мертвих. Він знову в нас...

Він показав нам нас, він дав нам зразок того, якими ми можемо бути, і тепер справою кожного українця є таким стати".

Так закінчує свій пеан (подячну пісню. — І.Г.) на честь Митрополита ця православна українка. Чи багато так думало про нього тоді або й тепер? Хіба ні.

Можна би для прикладу навести кілька цитат з різних листів та писань тих православних владик, що ворогували між собою і творили на Заході різні українські патріотичні деномінації "під себе", будучи фактично людьми світськими. А первоієрархами тих Церков вони були, сказати б, ситуаційними. Якщо вони й між собою не змогли дійти згоди, то на яке порозуміння між ними і греко-католиками можна було сподіватися. Так воно, на жаль, триває й донині. Та Бог з ними.

Митрополит Андрей… Скільки важить це слово в серцях і думках людей! Знаємо про його фізичні терпіння, що були наслідком хвороби, які він з покорою зносив, бо вірив, що несе покутний хрест свого Народу, своєї Церкви. Він бажав для себе мученицької смерті й Милосердний Господь зглянувся над ним, даруючи йому довгий вік, але в терпіннях. Не буде хіба гріхом сказати, що подібно страждає сьогодні й Святіший Отець Іван-Павло II, як прекрасно сказав про це недавно митрополит Люблінський архієпископ Юзеф Жиціньскі: "…своїм болем, своїм терпінням, коли кожний жест, кожне слово вимагає жертви, а він тую жертву підносить і складає" (Ю.Ж. "Тепер є час Голгофи"). Так само митрополит Андрей терпів, підносив і складав жертви Всевишньому за свою Церкву і за свій народ.

Підсумовуючи все, про що вище зазначено, хочеться сказати ще й таке. Багато цитат, що їх тут приведено, походять з різних джерел, з різних часів, мають вони також різних авторів. Проте, незалежно від того, чи авторами будуть люди світські, чи духовного стану, греко-католики чи православні, латинники чи юдеї, вони щирі в своїх висловах про митрополита Андрея як про постать велику, що стала символом нашого національного буття в сій його багатогранності на всі часи. Нема тут якоїсь куртуазійної софістики, бо Великий Ювіляр не потребував би таких уродинно-іменинових суперлятивів, якими в світському житті "грішимо" при оказії чиїхось там іменин або уродин. Та, як уже згадувалося вище, для нас дуже важливими є свідчення великої пошани і любові до Митрополита українців православного віровизнання, що не конечно знали його особисто, але адекватно оцінювали присутність його величного Імені в житті всього українського народу.

2001 рік був проголошений "Роком митрополита Андрея". Наразі в Богословській академії відбулася конференція, а в Науковій бібліотеці ім. В.Стефаника 17 січня 2001 року відкрилася велика і дуже цікава виставка "Андрей Шептицький (1865-1944). До століття на митрополичому престолі". Для вшанування самого Ювілею варто би зібрати і перевидати спогади і свідчення про Слугу Божого митрополита Андрея, які невідомі або й мало відомі широкому загалові, а навіть і науковцям в Україні сущим, позаяк писалися вони і появлялися друком тоді, коли Україна перебувала за "залізною завісою". Їх багато: ось, наприклад, цитований самвидавний збірник в перші роковини смерті Митрополита (1945 р.) або "Митрополит Андрей Шептицький" д-ра Степана Барана (1947 р.), "Великий митрополит" Володимира Дорошенка (1958 р.), "Der Metropolit" д-ра Григорія Прокопчука, "Митрополит та його ідея Католицької України" професора Миколи Чубатого, статті в часописах "Руслан", "Діло", "Літературно-науковий вісник" та багато інших матеріалів і статей, що з'являлися в українській еміграційній пресі, але абсолютно невідомі у нас. І це тим більш важливо, що їх авторами були люди, які знали митрополита, були його сучасниками. Здається, що варто б навіть перевидати найганебніші філіпіки проти Унії та Митрополита священика Української Греко-Православної Церкви в Канаді отця Василя Кудрика (родовитого галичанина), видані в чотирьох невеликих томах (1952-1956 рр.) під назвою "Маловідоме з історії Уніятської Церкви". Це писання виконано в галанівському дусі, але тільки зі світоглядних позицій православних "братів".

Ми ж, начитавшись того, що вдалося знайти і, розважаючи над прочитаним, дещо перефразувавши слова, що їх чуємо з уст священика під час Йорданського водосвяття, скажемо: "Велій єси Владико в віках, і чудна суть діла Твоя, і ни єдиноже слово довольно к восхваленія імени Твоєго". Та найкраще про митрополита Андрея сказав Папа Пій XII (17 листопада 1952 року): "Його ім'я останеться назавжди благословенне в Христовій Церкві, яка збереже згадку про Його ревність за спасення душ і Його постійну відвагу в обороні свого народу".

м. Львів

СТРІЛЕЦЬКА ПІСНЯ У ПОВСТАНСЬКОМУ РЕПЕРТУАРІ

Оксана КУЗЬМЕНКО

Складовою і невід'ємною часткою українського фольклору XX ст. є стрілецька пісня. Вона бере початок із багатьох джерел, в основі яких пробуджене й усвідомлене почуття патріотизму та державотворення. З перших днів Світової війни 1914 р. Головна Українська Рада — на той час центральна політична організація Галичини — підготувала маніфест до українського народу, в якому недвозначно закликала стати до бою з царською імперією за "сонце вільної України"[1]. Це прагнення до відновлення втраченої державності, спадкоємність козацьких подвигів й нестримне бажання перемоги викристалізувалося у стрілецькій (народній та авторській) пісні. Тому закономірно, що саме вона стала тим вагомим духовним набутком, який ліг в основу наступного потужного спалаху народної творчості, присвяченого національно-визвольній боротьбі Організації Українських Націоналістів (20-30-і рр.) і особливо Української Повстанської Армії (40-60-і рр.).

Довголітній і найповажніший дослідник повстанського фольклору Г.Дем'ян пише, що, виховані значною мірою на прикладах патріотизму і героїки Січового Стрілецтва, українські повстанці майже повністю перейняли і їхній пісенний репертуар[2]. Цю думку цілком підтверджують свідчення провідного діяча ОУН, Головного Командира УПА в 1950-54 рр., Голови Проводу ОУН Василя Кука. За його словами, "стрілецький фольклор відіграв найбільшу роль" у формуванні патріотичного завзяття. Ще до створення власне повстанської армії "все жило тими піснями, знали їх всі ("Гей там на горі Січ іде", "Ой у лузі червона калина", "Коли ви вмирали", "Упав стрілець у край зруба" та багато ін.). Козацькі відходили на задній план, оскільки саме стрілецька пісня була ближча часово і найбільш поширена"[3].

На відміну від повстанських, що почали виникати дуже швидко, пісенна спадщина Українських Січових Стрільців (вузькі часові рамки з періоду Першої світової війни 1914-1918 рр. вважаємо правомірним розширити до 1920 р., коли більшість "усусусів" перейшли до складу новостворених: УГА, бригад армії УНР й формації Київських СС) не залишила такого великого за значенням і обсягом матеріалу. Однак їх сучасне побутування і продуктивна фольклоризація пісень літературного походження (авторами яких були як професійні поети і композитори, так і аматори) неминуче викликає зацікавлення. Тим паче, що збереження і передача з покоління в покоління були далеко не сприятливі через загальнодержавну в СРСР заборону виконувати будь-яку пісню, пов'язану тематично із Січовим Стрілецтвом.

І тут одним із найважливіших чинників у збереженні та масовому поширенні стрілецької пісні стало входження її у репертуар українських повстанців 1940-60 рр. Виявити це дозволили матеріали власних польових записів, здійснених у Львівській, Тернопільській, Івано-Франківській областях протягом 1992-1998 рр., особистий архів Г.Дем'яна, а також найповніше на сьогодні видання пісень УПА, зібраних і зредагованих З.Лавришиним[4].

На їх основі можна виділити найпопулярніші стрілецькі, що були на устах самих повстанців, а відтак перейшли до їхніх родичів чи друзів і знайомих. Це пісні Р.Купчинського "Не сміє бути в нас страху", "Як з Бережан до кадри", народна — "Ой на горі на Маківці", які співали брати Мацелки (Михайло, Йосиф, Даниїл і Василь) із с. Коровиче Лісової Любачівського пов. (тепер Польща)[5]. Для них доблесть, безстрашність Лицарів Залізної Остроги, прощання молодого стрільця з коханою дівчиною набували нового, актуального значення. А поряд з цими глибокою тугою за полеглими друзями оживали в серцях повстанців стрілецькі пісні-реквієми "Засумуй, трембіто", "Ой зацвила черемха, зацвила", "Ой та зажурились Стрільці Січовії", "Заквітчали дівчатонька"[6]. Саме від них навчилася пісень і Фотчук Наталія, дочка Матвія, 1926 р.н. із с. Тулови Снятинського району Івано-Франківської обл. в хаті якої збирався "партизанський" штаб, а хресного батька — Сокирка Григорія, сина Павла, члена ОУН, закатували емдебисти у Снятинській тюрмі. Вона ж наспівала й іншу популярну стрілецьку пісню "Чи то буря, чи то

грім", яку дехто помилково зараховує до власне повстанських[7].

Спростовує це твердження історія появи пісні. Вона починається з 1912 р., коли автор її слів, Б.Лепкий, вперше публікує свій вірш "Гей, позір!", присвятивши його січовикам К.Трильовського[8]. Ймовірно, ще до війни цей варіант зазвучав як пісня на мелодію невідомого автора. Виразно-маршовий характер тексту, в якому з піднесенням говориться про український народ, що "двигнувся в поход" за кращою долею, мотивує для нас появу його у червневому номері "Вістника Союза Визволення України" а 1915 р.[9]. Тоді стрільці вели успішні бойові дії на березі річки Гнилої Липи. Роком пізніше (1916) Б.Лепкий значно змінює, доповнює первинний текст і під назвою "серпень 1914" вводить у літературний збірник "Тим, що полягли 1914-1915"[10]. Другий варіант призначався вже "для вечорниць Січової Сотні у Відні"[11]. Факт відсутності цієї пісні у найголовніших стрілецьких співаниках воєнного і повоєнного періоду ще не може заперечити її існування у стрілецькому середовищі"[12].

Оскільки вже у фольклоризованих варіантах з новою силою зазвучала вона між повстанцями УПА, як "табірна" прижилася серед в'язнів російських катівень[13], виконують її і сьогодні. Цікаво, що первинний текст (особливо це стосується другого варіанту) не тільки не втратив протягом тривалого часу основної авторської ідеї й поетичної неординарності, а зазнав і своєрідного народного редагування. Тут зустрічаємо заміну, скорочення, введення нових елементів. Твір набув влучнішого слова, прозорішої думки, максимально наблизився до народно-пісенного зразка. Вважаємо не випадковим, що зафіксовані варіанти повсюдно випускають із тексту четверту строфу, яка побудована на нанизуванні безсполучникових порівнянь ("наше тіло — погній", "наша кров — то росиця над раном", "наша думка — то грім"), що не властиві семантико-синтаксичній будові народної пісні.

Як правило, у фольклоризованих текстах найменше суттєвих змін зазнає перша строфа. Однак це твердження не спрацьовує там, де від початку бачимо конкретну топографічну прив'язку. У Б.Лепкого в другому варіанті вірша в 4-5 рядках знаходимо: "Від Поділля до гір чути голос: "Позір!", що розкриває причину і час його написання. Цілком зрозуміло, що тільки у повстанському середовищі могли бути замінені ці рядки на інші, що пропагують конкретні стратегічні цілі: "Від Кубані аж до гір" (вар. №3)[14], "Від Кубані аж до Сян чути голос: "Струнко стань!" (вар. №1)[15]. У випадку з вар. №2 це місце демонструє контамінацію абстрактної синекдохи із авторського тексту першого варіанту (7-8 рядок) з другим, порівняймо:

7 То двигнувся в поход
8 Український народ,
9 Щоб добути собі лучшу долю.
10 Най ревуть буруни
11 Та най б'ють перуни,
12 Він як повінь розіллється по полю.
(Первинний текст першого варіанту)

1 Чи то буря, чи то грім,
2 Чи то буде хмаролім,
3 Що земля на сто миль грає грізно.
4 Там збирався в поход
5 Весь український народ,
6 В ряд ставай, щоб не було запізно.
(Варіант №2)[16].

Непорушною домінантою цих строф, як бачимо, є мотив "великого походу". Цей образ початково поетизував у стрілецьких піснях не тільки конкретний марш, фізичний рух, але й саму ідею "вільної України". Він, на думку Володимира Старосольського — члена Головної Боєвої Управи УСС, виступав "як елемент життя, як стихія"[17], що згодом заполонила душі сотні тисяч нащадків Січових Стрільців, юних бійців-повстанців. Тому, природно, частина пісень УСС та УГА, яка доповнювалася новими, відповідними ситуації та особливостям повстанського руху, мотивами, виявили композиційну послідовність в поетичному синтезі давнього і нового. Показовим з цього погляду є запис пісні "Чи то буря, чи то грім", здійснений нами у с. Куті Гусятинського р-ну Тернопільської обл. від гурту чоловіків, чиї дитячі, юнацькі роки припали на час активної визвольної боротьби, а національна свідомість гартувалася у спілкуванні з учасниками УПА, які цілеспрямовано поширювали серед них свої пісні. В

ньому первинний текст вливається в оригінальну сюжетну лінію, що розвивається із відповіді на зачин:

То не грім зашумів,
То не дзвін задзвенів,
Не столітні дуби затріщали,
То лихі вороги на наш край дорогий
Мов голодні вовки нападали[18].

Ці рядки відомі як самостійна повстанська пісня. Проте, у даному випадку, контамінують із фрагментом маршу (сотні "Орли") — "Що за військо іде?", яким проголошує розуміння народом національної незалежності в загальносвітовому масштабі. Привертає увагу запис (вар. №1) із с. Володимирців Жидачівського району Львівської обл., в якому багато жителів пішли добровольцями у Січові Стрільці (Павло Ткач, Петро, Іван і Олекса Пакіжі, Іван Кунда, Євстахій Хом'як, Петро Мисак та ін.), згодом стали відважними вояками УПА. Тут народився і виріс, організував хор майбутній заступник командувача і шеф Штабу ВО "444" УПА — Північ Петро Гудзоватий (1912-1946). Пісня, виконана Володимиром Мудрим (1931 р.н., інвалід дитинства), брати якого (Олекса Мудрий, 1926 р.н.; Григорій Ємець, 1924 р.н.) теж пішли у повстанці й загинули у криївці. Її зміст наповнений більшою рішучістю, категоричністю й маршовим гартом, ніж у Б.Лепкого. Якщо первинний текст стосується невизначеної третьої особи, то у фольклорних варіантах, що пройшли через горнило повстанської доби, звернення спрямовано послідовно до першої, а взагалі — до кожного з нас, порівняймо:

В ряд ставай, не барись,
На ніщо не дивись:
Чи до пекла підеш, чи до неба.
Кидай матір стару,
Кинь коханку, сестру,
Бо настала велика потреба.
Бо настав такий час,
Що умре дехто з нас
Не в постелі, а в полі у крові.
І в хвилину грізну
Спом'яне вітчизну,
Бо для неї вмирав він з любови.
(Первинний текст 2 типу).

В ряд ставай, готовись,
На ніщо не дивись:
Чи до пекла підеш, чи до неба.
Кидай неньку стару,
Лишай любку, сестру,
Бо настала велика потреба.
Бо настав такий час,
Що умре кожен з нас
Не на ліжку, а в полі у крові.
В цю хвилину страшну
Спом'яне Вітчизну,
Бо для неї вмираєш з любові.
(Варіант №1).

Пісня "Чи то буря, чи то грім" непоодинока в творчості Б.Лепкого, яка входила до музичного арсеналу повстанців. Збирачі фольклору[19] фіксують і варіанти до його вірша "Що то за грім, осінній грім", більше відомий як "Що то за грім, огненний (пекольний) грім". Написаний у перші два роки війни, він був покладений на музику. Відтак швидко поширився (в одне ціле об'єднались два вірші із збірки "Тим, що полягли 1914-1915": "Що то за грім" і "Кілько гробів! Кілько гробів!") і вже піснею дійшов до наших днів[20]. Талановиту інтерпретацію зафіксував відомий збирач фольклору В.Подуфалий. Відштовхуючись від елегійного звертання до сплячих у вічному сні "хлопців-воїнів" з останньої строфи першого вірша, вона розвиває самостійну сюжетну лінію. Остання своїм внутрішнім змістом і настроєм поглиблює тотожність ситуацій стрілецького і повстанського подвигу: смерть молодої людини — "життя весни", шлях відвертого самозречення ("пішли на те, щоб не вернуть") і безприкладної відваги ("боролись ви, мов ті орли"). Але жодна із стрілецьких пісень не піднялась до того рівня, щоб проголосити так чітко й недвозначно переконаність у необхідності і неминучості власно-державницької перемоги, як це зробили пізніше на Волині:

Та прийде день, великий день,
День радості і день пісень.
І загуде свободи дзвін, —
До вас прийдемо на поклін.

І там, де ви лягли кістьми,
Приляжем вільними грудьми,

Й на ваших тихих могилах
Замає синьо-жовтий стяг[21].

До такого ж типу доповнених стрілецьких відносимо короткий (2 строфи) динамічний марш Р.Купчинського на музику М.Гайворонського "За рідний край", написаний в 1917 р. Після переходу річки Збруч у 1919 р. поет-пісняр дає їй друге дихання, переставивши рядки 1 строфи (від чого пісня стала починатися словами "Ми йдем у бій") і підібравши нову мелодію. Очевидно, що від колишніх воїнів УГА (пісню присвячено було Бригаді УСС), які плекали стрілецьку творчість, вона згодом перейшла і до повстанців. Як і їхні славні попередники, останні свідомо сприяли збереженню пісенної історії збройної боротьби з ворогами, про що свідчить програмне звернення "Зберігаймо нашу пісню", у підпільному часописі "Повстанець" (1944. — Ч. 1. — Листопад)[22]. Така увага, і, зокрема, до пісні "Ми йдемо в бій", не могла не посприяти її фольклоризації, вираженій у доповненні новими строфами. Невідомі поети вловили бадьорий, закличний лейтмотив, підтримали його, розвинувши нові теми: віра, незважаючи на труднощі, в ідею і перемогу розпочатої справи; святість Тризуба, як символу свободи і справедливості перед лицем "червоного Кремля", із "доброї" руки якого гине у "льоху" свавілля та беззаконня Україна ("наша Мати"):

Ми йдем у бій, ми йдем у бій по згарищах руїни,
За рідний край, за нарід свій, за волю України.
....
Щасти нам, Бог, розбити льох, де гине наша Мати,
Щоб з нею враз, в побіди час воскресний день стрічати[23].

Виходячи із змісту останніх строф й відсутності їх у відомих стрілецьких співаниках, не можемо погодитись із укладачем З.Лавришиним, що ця частина тексту "із пісні УСС". Вона настільки ж очевидно повстанська, як і у варіанті пісні Р.Купчинського "Ой там при долині", вміщеної у цей же збірник. Тут знаходимо цікаву версію доповнено-контамінованого типу. У ній поєднано: зачин (із заміною давнішої народно-пісенної формули "копитами збито" на "гранатами зрито") відомої жовнірської — "Ой у полі жито" (1-2), основне структурне ядро із пісні Р.Купчинського (3-24; 27-28) і самостійна сюжетна ланка — завершення, характерна для багатьох військових пісень (29-32). Порівняймо:

1 Ой у полі жито
2 Гранатами зрито.
3 Лежить не від нині
4 Повстанець убитий.

1 Ой там при долині,
2 Гранатами зритій,
3 Лежить не від нині
4 Січовик убитий.

25 Убили повстанця
26 Московські найманці,
27 А кістки рознесли
28 Вовки-сіроманці.

5 Одні рано-вранці
6 Вітри заголосять,
7 Вовки-сіроманці
8 Кістки порозносять[24].

29 А вдома не плач
30 Ні батько, ні ненька,
31 Дівчина не знає,
32 Не болить серденько[25].

Одна з талановитих народних співачок Марія Негрич, дочка Антона 1945 р.н. з с. Трача Косівського району Івано-Франківської обл.) пригадувала, що навчилася її від матері, а та — від "партизанів" (повстанців)[26], для яких мотив покинутого мертвого тіла воїна став трагічно-актуальним.

Така духовна спорідненість єднала повстанців із багатьма стрілецькими піснями. Часто досить було незначної заміни "стрілець" на "повстанець", а то й взагалі залишався майже непорушним первинний текст (марш Л.Лепкого "Ми йдем вперед") і пісня сприймалася як "своя". Інколи один і той же вірш набував нового звучання через зміну мелодії, що спостерігається у варіантах із твором

А.Лотоцького "Лунає клич".

Написаний ще в першій половині 1916 р. він, ймовірно, до кінця року був покладений на музику німецької пісні "Wacht am Rhein" ("Сторожа на Рейні")[27], що частково можна пояснити спільними бойовими діями куренів УСС і німців, які в найважчі хвилини разом перемагали московських наїзників. У 1940-і роки, коли союзники часів Першої світової війни стали ворогами, цілком умотивовано, що пісенний заклик українських патріотів "за рідний край" і вільне від зайд майбутнє під згадану вище мелодію став глибоко ворожим. З цих, очевидно, причин виникли нові музичні тканини: то рішучо-маршові, то протяжно-величні[28]. Часом популярна пісня, що побутує самостійно, завдяки апробованій серед загалу мелодії, озвучує цілком нові тексти. До таких належать "Зажурились галичанки" Р.Купчинського. На енергійний мотив серед членів УПА співали гостро сатиричні "Вислав Сталін свої діти" і "В большевиків руді морди"[29].

Паралельно до пісень суто повстанського жанру складалися, з огляду на історичні обставини, — "тюремні". У 20-і рр. полонені УСС зазнали поневірянь у польських таборах для інтернованих українців (Тухоля, Домб'є, Домброва, що у Польщі), відбували заслання на Соловках і в Казахстані. Тоді ж були написані останні стрілецькі — "Ми по таборах і тюрмах", "Лети, моя думо" Р.Купчинського. Фольклоризувавшись, вони перейшли до повстанців, адже їм боліла доля сотень і тисяч родичів, добровільних помічників, які зазнавали з боку російського імперського уряду переслідувань, арештів і заслань.

Особливо прижилася остання пісня — надзвичайно мелодійна, тремтливо-тривожна, як і настрій молодої людини, чия юність минає в неволі. У первинному авторському тексті домінують песимістичні нотки, завершуючи своєрідний монолог — послання закоханого до дівчини фразою:

І скажеш їй, думо, хай душу роздружить,
А серцеві скаже: "Корись!"[30].
Бог дав, що повернусь до тебе, матусю,
Подякувать зможу тобі:
За цим, що носила мені передачу,
Як я ще сидів у тюрмі[31].
Є в бога надія, що я повернуся
З неволі, далеких країв
Зустріне мене моя рідна матуся
Обніму сестер і братів[32].

Згадані нами пісні — далеко не повний перелік із тих стрілецьких, які входили до реєстру повстанських. Не завжди легко вдається їх розмежувати, особливо, якщо це анонімні зразки, які містять "мандрівні строфи" (напр. "У неділю рано ще сонце не сходить") і тут припускаються помилок навіть авторитетні збирачі й дослідники фольклору[33]. Дуже часто самі виконавці свідомо замінювали "повстанець" на "стрілець", останній ставав "козаком", щоб можна було і в часи окупації виконувати улюблену пісню. Незалежно від цього можемо констатувати, що вони становили одну із підвалин, на якій закладалася національно-патріотична пісня нової доби.

Пропонована стаття має на меті привернути увагу до стрілецької пісні, її невмирущої сили, пронесеної крізь роки і десятиліття. Тема народної творчості 1914-1920 рр. заслуговує на спеціальні монографії. І тим прикріше, що розпочата в цьому напрямку фольклористична праця Ф.Погребенника "Ой у лузі червона калина" з видавничих причин ще не побачила світ. Випущена у 1992 р. "Стрілецька Голгофа" Т.Салиги є вдалою антологією стрілецької поезії, але не пісень, які складають оригінальний світ музики, слова і виконання. Не можемо випустити з уваги те, що вони своїм активним творчим життям руйнують донедавна нав'язувані чужинцями стереотипи щодо їх меншовартості серед інших жанрів народної пісні (козацьких, рекрутських, солдатських). А разом з тим і комплекс провінційності, який виявляється у ставленні до оцінки власних традицій та сучасного фольклору. Зрештою, не слід забувати, що в пам'яті поколінь переважно затримуються події, які мають певне значення для сучасності[34]. І стрілецькі, і повстанські пісні, і всі інші обереги нашої духової спадщини великою мірою сприяють консолідації Української Нації, утвердженню її державної незалежності.

[1] Маніфест Головної Української Ради від 3 серпня 1914 р. // Вістник Союза визволення України. - Відень, 1914. - 27 жовтня. - №2. - С. 8.

[2] *Дем'ян Г.* Самостійницькі мотиви в повстанських піснях // Літопис Червоної Калини. - 1995. - №4. - С. 24.

[3] *Кук В.* Наукове вивчення боротьби ОУН і УПА - вклад у державне будівництво України. - Львів, 1998. - (рукопис) // Зберігається у Відділі фольклористики Інституту народознавства НАН України у Львові.

[4] Пісні УПА / Зібрав і зредагував З.Лавришин // Літопис Української Повстанської Армії. - Торонто: Літопис УПА, 1996; Львів: Спільне українсько-канадське підприємство "Літопис УПА", 1997. - 554 с.

[5] Запис О.Кузьменко 17.11.1997 р. у с. Старій Скваряві Жовківського району Львівської обл. від Дмитрів (Мацелко) Олесі дочки Олекси, 1920 р.н., 4 кл., переселеної у 1944 р. з с. Коровиче Лісової Любачівського пов. (тепер Польща), брати якої загинули в УПА.

[6] Запис О.Кузьменко 30.09.1996 р. у с. Туловій Снятинського району Івано-Франківської обл. від Н.М.Фотчук , 1926 р., 7 кл.

[7] Пісні УПА. - С. 44.

[8] Запорожець: Календарик для народа на рік звичайний 1913 / Уложили К.Трильовський і І.Чупрей. - Коломия, 1912. - С. 119.

[9] Вістник СВУ. - 1915. - Май-червень. - Ч. 19-20.

[10] *Лепкий Б.* Тим, що полягли 1914-1915. - Відень, 1916. - С. 36-37.

[11] *Лепкий Б.* Писання: Вірші. - Т.1. - Київ-Лейпціг, (б.д.). - С. 392.

[12] З нотами текст під псевдонімом "Федор Крегулець" подає цю пісню "Запорожець: Луговий співаник / Зложив М.Матіїв-Мельник. - Львів, (б.д.). - С. 64-65.

[13] Пісні УПА. - С. 42-43.

[14] Архів Інституту народознавства НАН України. Відділ рукописів. - Ф.1. - Оп. 2. - Од. зб. 381. - Арк. 50 (Зап. Г.Дем'яна в с. Ваньовичах Самбірського району Львівської обл. від М.Т.Сарахман, 1923 р.н.).

[15] Запис О.Кузьменко 29.08.1992 р. в с. Володимирцях Жидачівського району Львівської обл. від В.О. Мудрого, 1931 р.н.

[16] Запис О.Кузьменко 30.09.1997 р. в с. Туловій Снятинського району Івано-Франківської обл. від Н.М.Фотчук, 1926 р.н., 7 кл.

[17] *Старосольський В.* Стрілецьким шляхом: Промова виголошена на святі стрілецької пісні у Львові 24 лютого 1935 р. // За волю України: Історичний збірник УСС. В 50-тиліття збройного виступу проти Москви. 1914-1964. - Нью-Йорк, 1967. - С. 33.

[18] Записала О.Кузьменко 30 травня 1998 р. в с. Куті Гусятинського району Тернопільської обл. від Олександра Сукача, сина Степана 1930 р.н., Степана Виваля, сина Ілька, 1931 р.н., Богдана Шварновського, сина Йосипа, 1949 р.н., Зиновія Чачковського, сина Богдана, 1952 р.н., Богдана Мигаляса, сина Михайла, 1932 р.н.

[19] "А ми тую червону калину": Пісні нац.-визв. боротьби / Зібрав і упоряд. З.Бервецький. - Дрогобич, 1990. - С.3; Повстанські пісні / Упоряд. і муз. ред. В.Подуфалого. - Вип. 3. - Тернопіль, 1995. - С. 50-51.

[20] Запис О.Кузьменко 1.10.1997 р. у с. Заваллі Снятинського району Івано-Франківської обл. від Ф.М.Храпко, 1933 р.н.

[21] Запис В.Подуфалого в серпні 1992 р. в м. Києві на святі 50-річчя УПА від учасників хору "Посвіт" із м. Луцька, худ. кер. Р.Кушнір.

[22] Літопис УПА: Нова серія. - Т. 1. / Упоряд. Ю.Черченко, В.Кук, В.Галаса, О.Вовк. - Київ-Торонто, 1995. - С. 139-140.

[23] Пісні УПА. - С. 15.

[24] Стрілецька пісня // Тим, що впали 1914-1916: Літ.-мистецький збірник / За ред. М.Голубця. - Львів, 1917. - С. 60.

[25] Пісні УПА. - С. 439.

[26] Запис О.Кузьменко 24.09.1997 р. в с. Трач Косівського району Івано-Франківської обл. від М.А.Негрич, 1945 р.н.

[27] З таким коментарем подається у зб.: Сурма: Збірник воєнних пісень. - Львів-Київ, 1922. - С. 128.

[28] У зб. З.Лавришина подаються, крім німецької, ще 3 варіанти оригінальних мелодій.

[29] Пісні УПА. - С. 349-352.

[30] Стрілецька Голгофа: Спроба антології / Упоряд., автор вступ. ст. і прим. Т.Ю.Салига. - Львів, 1992. - С. 144.

[31] Запис О.Кузьменко 2.10.1997 р. в м. Снятині Івано-Франківської обл. від Н.Г.Горбулевич, 1930 р.н. в с. Лапшині Бережанського району Тернопільської обл., санітарки, висланої на 12 р. в Іркутську обл.

[32] Пісні УПА. - С. 26.

[33] Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібрали В.Сокіл та Г.Сокіл, ноти Л.Лукашенко. - Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. - С. 436.

[34] Ребет Л. Теорія нації. - Львів, 1997. - С. 124. - Репринт. відтвор. з вид. 1955 р.

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ: ТРАДИЦІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Ольга ЗОСІМ

Українська духовна музика сьогодні представлена двома основними напрямками — літургійною музикою, що розвивалася з часів прийняття християнства з Візантії і використовувалася в рамках богослужіння, і духовною піснею, що приходить на українські терени в XVII ст. у зв'язку з розширенням контактів із Західною Європою. Протягом двох століть вона у своєму розвитку пройшла великий шлях, який у 1790 році ознаменувався виходом "Богогласника" — антології української духовної пісні XVII-XVIII ст. У XIX ст. ця збірка багато разів була перевидана представниками Греко-Католицької та Православної Церков.

У XIX ст. було створено і багато нових пісень, бо традиція співу духовних творів продовжувала жити серед українського люду, хоча духовна музи-

ка і духовна пісня вже не репрезентували генеральний напрям у розвитку вітчизняної музичної справи. Традиція ж співу духовних пісень продовжувала існувати і в XX ст., хоча атеїзм на державному рівні, а з 1946 року припинення офіційного існування Греко-Католицької Церкви, яка культивувала жанр духовної пісні, негативно вплинули на існування живої традиції виконання духовних пісень українськими віруючими.

Кінець XX ст. ознаменований новим етапом розвитку духовної пісенної творчості. Сьогодні в нових історичних умовах він має свої специфічні риси, які відрізняють його від аналогічного явища тристалітньої давності, але в чомусь повторює певні процеси тих часів, коли духовна пісня тільки почала торувати шлях на українські терени. У XVII ст. розвиток духовної пісенності був пов'язаний переважно з Об'єднаною (Греко-Католицькою) Церквою, яка прагнула зберегти національну самосвідомість народу і одночасно прилучитися до європейської культури. В галузі музики і церковного співу вона намагалася перенести європейські пісенні форми на національний ґрунт, започаткувавши цим самим нову для України традицію, яка продовжує своє існування й донині.

Новий поштовх розвитку власне пісенного жанру в Україні сьогодні пов'язаний вже з діяльністю не Греко-Католицької, а Римо-Католицької Церкви, в якій після II Ватиканського Собору, коли римська літургія була переведена з латинської на національні мови. В Західній Європі виникають напрями та школи, які розвивають нові форми літургійних пісень на основі різноманітних музичних традицій, в тому числі і неєвропейських. За півстолітнє існування такого напрямку виникає цілий корпус нових літургійних пісень, які поруч зі старими функціонують в сучасній літургійній практиці.

До 1991 року українська пісенна традиція, пов'язана з Римо-Католицькою Церквою, не мала можливості розвитку, як в інших європейських країнах, оскільки за часів Радянського Союзу не могло бути мови про розвиток вітчизняної пісенної традиції, пов'язаної з Католицькою Церквою. Тому інтенсивний її розвиток припадає на останнє десятиріччя XX ст. Сьогодні ми спостерігаємо процес формування корпусу українських духовних пісень, безпосередньо пов'язаних із практикою латинської літургійної традиції.

Основними критеріями, за якими створюється корпус літургійних пісень нового зразка, є, з одного боку, прагнення до збереження національних особливостей української пісенності, а з іншого, намагання органічно вписати їх у загальноєвропейську літургійну традицію. Пісні, поширені в греко-католицькому середовищі, безумовно є репрезентантами національної свідомості їх використання в рамках богослужіння, вони не завжди відповідають критеріям літургійної музики, яка ставить певні вимоги до текстового та музичного боку пісенного твору.

Оскільки українська традиція співу в процесі свого розвитку культивувала передусім паралітургійні пісні, тобто ті, що виконувалися поза рамками богослужіння і використовувати їх сьогодні в літургії латинського обряду не завжди можливо. Літургійна практика Римо-Католицької Церкви використовує традиційні греко-католицькі пісні, але досить обмежену кількість. Серед пісень різних жанрових груп переважають твори різдвяного циклу, хоча в сучасних пісенниках представлені пасійні, великодні, евхаристичні, Богородичні пісні, створені протягом століть вірними Греко-Католицької Церкви.

Десять років — період не дуже великий у порівнянні з трьохсотвіковою традицією, але й він дозволяє відзначити певні здобутки та окреслити основні тенденції розвитку сучасної духовної пісенної культури. Особливо цікавим видається порівняння процесів становлення жанру духовної пісні у XVII ст. та її відновлення у XX-му. У цих процесах можна знайти багато спільних рис, а їхня відмінність пов'язана з тим, що в різних історичних умовах автори пісень та перекладачі ставили перед собою різні завдання.

Спільним у цих процесах є те, що в XVII-му і XX ст. становлення духовної пісенної творчості було пов'язано з наслідуванням традиції, що виникла в рамках літургії латинського обряду. На початку процесу становлення вітчизняної традиції переважало запозичення пісенних творів, на основі яких пізніше створювалася власна співацька традиція. У процесі запозичення та наслідування зразків широко використовуються відомі, популярні у всій Європі твори, що були створені в рамках богослужбової музики.

Спільними рисами відзначено й те, що переважна кількість творів перекладається з польської мови, хоча при цьому власне польських пісень (переважно це твори різдвяного і пасійного циклів) є досить невеликий відсоток, а в цілому це пісні, поширені у всій Європі, в тому числі і в Польщі.

Третьою з характерних рис, що споріднює процеси запозичення у XVII-му і XX ст., є нецентралізовність та стихійність перекладацької діяльності. До появи "Богогласника" пісні існували лише в рукописах, і до кінця XVII ст. не йшлося про текстову уніфікацію пісенних творів. Запозичені пісні в рукописах різних регіонів мали різні варіанти перекладів, найчастіше їх було два-три ("W dzień

bożego narodzenia": "В день Божего народження" (НБУ, Маслов, 48, 20-20 зв. та ін.) та "В день Христова рожденія" (НБУ, Маслов, 49, 66 зв. — 67 та ін.); "Wstał Pan Chrystus z martwych ninie": "Встал Пан Христос з мертвых ныні" (НБУ, Маслов, 45, 77 зв. та ін.), "Ісус Христос воскрес нині" (ІЛ ф.3, 4784, 94 зв. — 95), "Ісус Христос встал з мертвых) (ІЛ ф.3, 4826/2, 13)), іноді їхня кількість могла дорівнювати п'яти-шести (переклади пісень "Twoya cześć chwała" та "Yezu Chryste, Panie miliy").

Друковані збірки XX ст. і пісні, що ще не увійшли до друкованих видань, також містять різні варіанти перекладів запозичених пісень ("Puer natus in Bethlehem" (у польському перекладі — "Dzieciątko się narodziło"): "Дитя послав нам Віфлеєм" (2, 45) та "Дитятко нам народилось" (рукопис із парафії м. Бориспіль)[1], і на сьогодні подібне явище не таке вже й рідкісне. Можуть відрізнятися між собою і тексти, що мають однакову інципітну фразу. Переклади гімну "Veni Creator Spiritus" — "О Дух Сотворитель, прийди" мають однаковий початок, але з другого рядка вже зовсім різні[2]:

О Дух Сотворитель, прийди,
Наверни душ вірних тобі,
Небесну благодать зішли
Серцям, що творінням є Твоїм.
(Рукопис з парафії Св. Олександра м. Києва)

О Дух Сотворитель, прийди
До спраглих душ, вірних тобі.
В небесну благодать веди,
Не дай серцям бути в журбі.
(2, 61-62)

Наявність текстових варіантів більш характерна для фольклорних творів, ніж для церковних пісень. Текстова варіантність перекладених пісень у XVII-XVIII ст. зумовлена відокремленістю одна від одної парафій, в яких перекладали пісенні твори, та слабкий зв'язок між ними. Але й сьогодні, незважаючи на НТП і можливість швидкого розповсюдження своєї творчості, перекладачі обмежують простір функціонування перекладів пісень тільки своєю парафією. В різних містах України, і навіть в різних приходах Києва найбільш вживані пісні мають різні тексти.

Небажання розповсюджувати свої переклади й оригінальні твори пов'язане також з відчуттям певної недосконалості власної перекладацької майстерності, яке можна спостерігати і в авторів XVII-XVIII ст. і XX ст. Основна мета перекладу духовної пісні — можливість мати відповідний твір на літургійну відправу, причому якнайшвидше, а тому ці переклади робилися переважно не фахівцями-літераторами, а любителями, що входять до громади вірних, хоча серед їхнього доробку зустрічаються твори високого рівня.

Серед спільних рис, можна також відзначити широке використання популярних європейських мелодій, на які перш за все орієнтуються перекладачі, бо першопоштовхом у виборі твору серед численної кількості зразків певної жанрової групи є передусім мелодія, яка має бути яскравою та легкою для запам'ятання. Серед таких творів, що співалися у XVII-XVIII ст. і у XX ст., можна назвати пісні "Anioł pasterzom mówił": "Ангелъ пастырем мовилъ" (НБУ Маслов 45, 37 зв. — 38 зв. та ін.) та"Ангел мовив пастирям" (2, 32); "Wesoły nam dzień dziś nastał": "Веселый нам день днесь настал" (НБУ Маслов 47, 62-63 та ін.) та "Веселий час нам днесь настав" (рукопис із парафії Св. Олександра м. Києва).

Останньою, п'ятою спільною рисою процесу запозичення у XVII-XVIII-му та XX ст., є запис у збірках тільки текстів пісенних творів. В рукописах XVIII ст. замість нот вміщена інформація про те, на мотив якої іншої, більш відомої пісні, виконувати даний твір. Але сьогодні цю мелодію віднайти просто неможливо (про це див. 1, 18)[3], і тому існує реальна проблема цілісної реконструкції пісенних творів.

Сучасні друковані збірки духовних пісень є також ненотовані через те, що всі вірні знають мелодії тих творів, які найчастіше співаються під час літургійних відправ, бо таких мелодій не так уже й багато. Але цим збіркам загрожує така ж сама доля, як і їхнім попередникам з XVIII ст.: через деякий час, коли пісня виходить із постійного вжитку, забувається її мелодія, і тоді цю пісню "озвучити" вже неможливо. І не треба чекати двісті або триста років, щоб у цьому переконатися. Тому час від часу виникає необхідність друкованих нотованих збірок, яким у свій час був Богогласник. Сьогодні такою книгою є збірка "Літургійні співи", що вийшла у 1998 році, це перша спроба дати зразки літургійної пісенної творчості українською мовою.

Зауважимо, що у XVII-XVIII ст. переклади робилися не тільки з польської мови, але й зі словацької, яка репрезентувала трохи іншу співацьку традицію, ніж польська, а також із латинської: через посередництво польської та словацької мов або безпосередньо з оригіналу. Сьогодні словацька мова як мова оригіналу в загаль-

ноукраїнському масштабі взагалі майже не фігурує[4], а пісні латинською мовою співаються переважно в оригіналі. Але, на відміну від XII-XVIII ст., латиномовна пісня представлена вже не великими багатострофними творами, а короткими рефренними пісенними формами, що складаються з однієї-двох фраз. Такі пісні-молитви медитативного характеру виникли в середині XX ст. у Франції, в екуменічній спільноті в Тезе, і є сьогодні одними з найпопулярніших в усьому світі літургійних творів. Нині вони широко співаються і в Україні, мовою оригіналу і в перекладах.

Сьогодні можливі також переклади з німецької, англійської, французької мов, чого не було у XVII-XVIII ст. Багато з цих пісень виникли у протестантських церквах, але з кінця XX ст. вони широко вживані в Католицькій Церкві. Німецькомовні твори подані в українській збірці за походженням як католицькі, так і протестантські[5]. Серед католицьких можна назвати дуже відому пісню "Боже, славимо Тебе" (2, 89) — "Groer Gott" (7, 316-317), серед протестантських — "О неміч, о недужність" (2, 48), яка є перекладом пісні Пауля Герхардта — Ганса Лео Гасслера "O Haupt voll Blut und Wunden" (7, 248-249) та "Ісусе мій милий" (2, 47) — переклад твору Йоганна Франка — Йоганна Крюгера "Jesu, meine Freude".

Серед запозичених творів переклади з польської мови займають найважливіше місце. В пісеннику "Літургійні співи" майже половина пісень — переклади з польської. Чисельна перевага цих творів пов'язана не з мовною близькістю, як це було у XVII-XVIII ст., де мови польська та книжна українська мали значно більше спільних рис, ніж сучасні польська та українська, і де ця близькість давала можливість використовувати запозичену мелодію і запозичений текст з мінімальними змінами.

У XX ст. на відміну від XVII-XVIII ст. є можливість також використання для перекладів католицьких літургійних пісень, написаних російськими авторами. У 1994 році вийшла збірка літургійних пісень російською мовою, і деякі переклади зроблено з цього джерела. Це пісні "О Сердце Пресвятое Спасителя Христа" (3, 277-278) — "О найсвятіше серце Спасителя Христа" (2, 64); "О приди ко мне, Спаситель" (3, 301) — "О прийди до мене, Христе" (2, 72-73) та ін. Ці пісні російських авторів базуються на загальноєвропейській літургійній традиції, і нині переклади з російської можна сприймати як своєрідні замінники польськомовних творів. Цю аналогію можна продовжити, бо чимало іноземних творів запозичено саме через російську збірку, як колись західноєвропейські пісні прийшли на східнослов'янські терени через польське посередництво.

Відмінними рисами є також паралітургійність пісень у XVII-XVIII ст. і літургійність у XX ст. Хоча оригінальні твори у XVII-XVIII ст. і в XX ст. відповідали літургійним вимогам, використання пісень у XVII-XVII ст. як паралітургійних із часом привело до відповідних змін у тексті і характері музики, які втрачали притаманну для них сакральність.

Різниться сьогоднішній процес запозичення і той, що відбувався триста років тому тим, що нині наявна трьохсотлітня вітчизняна традиція, якої не було у XVII ст., і, попри всю відмінність літургійних та паралітургійних пісень, сучасна літургія латинського обряду має можливість використання творів, написаних українськими авторами протягом минулих століть[6]. Хоча для пісень, що вже були перекладені в XVII-XVIII ст., вона воліє зробити новий переклад, більш зрозумілий сучасному слухачеві.

Останньою відмінністю є використання в пісенниках на початковому етапі становлення нової традиції церковного співу транслітерацій польських пісень кирилицею. Подібне явище можемо зустріти в XVII-XVIII ст., але не в Україні, а в Росії, де такий спосіб знайомства з польською пісенністю був дуже поширеним. Найбільш давні за часом запису російські збірки[7] містять двадцять п'ять-тридцять відсотків транслітерованих кирилицею польських пісень. Приблизно стільки ж місця займають польські транслітеровані пісні в сучасних українських пісенниках. Для України XVII-XVIII ст. такий спосіб впровадження польських пісенних творів не був природнім[8], але сьогодні на початковій фазі засвоєння корпусу літургійних західноєвропейських пісень він використовується досить широко.

Оскільки початковий етап вітчизняної пісенності не був занотований і сьогодні відтворюється лише гіпотетично, бо збереглися рукописи лише з XVII — XVIII ст., подібність процесів є знаменною, вона свідчить, що саме так або дуже близько до того міг відбуватися процес запозичення західноєвропейської традиції духовних пісенних творів в Україні: через переклад духовних пісень до створення на основі засвоєної традиції оригінальних пісенних творів. Сьогодні ми спостерігаємо етап накопичення пісенного матеріалу. Це знайшло відображення в виданих збірках, у яких вміщено пісні переважно запозичені. Серед них є твори і нові, і старі, що колись перекладалися українською мовою, але для них зроблено новий переклад.

Щодо сучасної оригінальної творчості, то в друкованих збірках вона майже не репрезентована,

а в кожній окремій парафії створюються пісні, які поки що не вийшли на загальнонаціональний рівень. Але сам процес свідчить, що невдовзі можуть з'явитися твори, що гідно продовжать традицію авторів "Богогласника". А наразі можна констатувати, що сучасний процес духовної пісенної творчості попри всі відмінності між XVII ст. та XX ст. якнайкраще дозволяє реконструювати процес становлення вітчизняної пісенної традиції XVII-XVIII ст., яка не збереглася в жодних документах, і робить можливими підтвердити гіпотетичні припущення щодо ролі запозичених пісень у процесі становлення вітчизняної духовної традиції.

Література:

1. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / Вступ, упоряд. та коментарі О.Гнатюк. — Львів: Місіонер, 2000. — С. 333.

2. Літургійні співи / Упоряд. та редагування К. Бабенка та ін. — К., 1998. — С 155.

3. Сборник церковных песнопений. — Рим-Люблин: Изд-во Святого Креста, 1994. — С. 533.

4. Християнський пісенник. — Вид. 2-е, випр. і доп. — Познань-Гнівань, 1996. — С. 224.

5. Церковні пісні. — Львів: Місіонер, 1996. — С. 412.

6. Burlas L., Fišer J., Hořejš A. Hunda na Slovensku v XVII storoči. — Bratislava: Vydavatel'stvo SAV, 1954. — S. 426.

7. *Gotteslob.* Katholisches Gebet — und Gesangbuch. — Leipzig: St. — Benno-Verlag GmbH, 1975. — S. 970.

8. *Mioduszewski M.* Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołow parafialnych prizez X. M. M. Mioduszewskiego zgrom. XX. Miss. Zebrane. — Kraków: *S. Gieszkowski,* 1838. — S. 384. Dodatek do Śpiewnika kościelnego. Warszawa, 1841. — S. 385-768.

9. *Siedlecki J.* Śpiewnik kościelny. Opole: Wyd. Diecezjalne św. Krzyża, 1972. — S. 628.

10. Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia: Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum of Moscow (GIM). Transcriben and Edited by Olga Dolsraya. — Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 1996. — S. 370.

Список скорочень:

ІЛ — Інститут Літератури ім. Т.Шевченка НАН України (м. Київ).

ЛНБ — Львівська Наукова Бібліотека ім. В. Стефаника (м. Львів).

НБУ — Національна Бібліотека України ім. В. Вернадського (м. Київ).

РНБ — Російська Національна Бібліотека (м. Санкт-Петербург).

[1] Перший текст відтворює традицію слідування латинському оригіналу, другий за основу бере польський переклад цієї пісні, виконаний у XVII ст.

[2] Перший текст наслідує польський переклад (9, 526) і ближчий до латинського оригіналу, ніж другий, який, наслідуючи поетичну форму оригіналу, змістовно віддаляється від першоджерела.

[3] Запозичені пісні в цьому сенсі вигідно відрізняються від оригінальних українських, бо їхню мелодію можливо реконструювати за західними джерелами, де містяться тексти разом із мелодіями.

[4] Пісні словацькою та угорською мовами нині співаються в закарпатському регіоні, там робляться переклади з цих мов на українську. У XVII-XIX ст. Переклади словацьких пісень також походили з тих теренів, але деякі з цих пісень пізніше набули загальнонаціонального значення (пісні "Ей паненка", "Час радости веселости").

[5] Німецька збірка, з якої бралися пісні для перекладів, відображає загальну тенденцію часу - використовувати в рамках літургії національні твори незалежно від їхньої конфесійної належності. Українська збірка "Літургійні співи" також перебуває в руслі цих загальноєвропейських тенденцій.

[6] Це не означає, що в XVII-XVIII ст. традиція співу духовних пісень виникла з нічого. Існували і були широко розповсюджені духовні вірші, які стали одним з прототипів духовних пісень. Традиційні гімнографічні жанри церковного співу також вплинули на становлення духовної пісенної творчості. Але використання вже готових пісенних творів так, як ми це спостерігаємо у XX ст., у XVII-XVIII ст. не було.

[7] Одна з таких збірок ("Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia") була надрукована в Німеччині 1996 року.

[8] Польські пісні записувалися мовою оригіналу, яку в Україні XVII-XVIII ст. знали майже всі освічені люди, адаптація полягала в перекладі творів на книжну українську мову.

РОЗРОБКА МЕТОДІВ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ

(Ритмоструктурна типологія та історична проблематика в наукових працях Климента Квітки)

Антоніна СТОРОЖУК

Теоретична спадщина К.Квітки досі залишається надбанням досить нечисленного кола фольклористів. Причина полягає як в життєвій долі вченого (звільнення з роботи в Києві на початку 1930-х років, перебування в таборах ГУЛАГу у 1934-1936 рр., далі — нагляд КДБ), так і в рисах його характеру та особливостях наукових ідей. К.Квітка працював повільно, без кінця переробляв написане, постійно сумнівався, не поспішав з публікаціями. Його ідеї відзначалися як складністю для широкого загалу фахівців, так і новаторством у баченні проблем. До найвищих досягнень К.Квітки належить його концепція етномузикології як історичної дисципліни та розробка інструментарію етноісторичних досліджень — теорії моделювання пісенного типу та ритмоструктурної типології.

Шлях Квітки-теоретика розпочався із збирання народних мелодій. Спершу він не прагнув до теоретичної діяльності і навіть не усвідомлював свого визначного дослідницького хисту. Однак накопичення знань і обставини (у 1920-і роки в Києві не було теоретиків — дослідників народної музики) спонукали його до необхідності осмислення набутого досвіду. Про це він пише так: "Саме фіксацію народних мелодій як історичних пам'яток я вважав за справу свого життя, перебуваючи ще в гімназії. Що ж до літературного оформлення досліджень, я втягся у цей рід діяльності якось непомітно для себе, вважаючи завжди цей рід діяльності побічним на своєму фольклористичному шляху; між тим починаючи з 1923 року він фактично займає набагато більше часу, ніж документування" (запис мелодій. — *А.С.*)[1].

З відстані минулих років і сучасного стану осмислення творчих надбань К.Квітки можна впевнено сказати: його цікавили не так конкретні (поставлені в окремих статтях) питання, як насамперед пошук шляхів створення методології дослідження народної музики в історичному аспекті. Квітка прагнув відпрацювати спеціальний інструментарій, за допомогою якого уможливилося б включити етномузикологію в широку сферу етноісторичної проблематики, історії культури і вийти на координацію з іншими дисциплінами історичного циклу (історією, етнографією тощо). І саме цей бік напрацювань Квітки, все ще не досить пізнаний, становить найбільший інтерес для сучасної і майбутньої науки, для проблем етногенезу.

Серед численних праць Квітки є певне основне коло досліджень, де підсумовано шляхи і наслідки започаткування теорії ритмоструктурної типології та погляду на етномузикологію як історичну дисципліну, опрацювання інструментарію, за допомогою якого можна було б обстежувати "археологічні" (прадавні,

позбавлені писемних та матеріальних пам'яток) пласти людської історії. До таких праць належать статті "Про історичне значення календарних пісень", "Українські пісні про дітозгубницю", "Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами"[2] та "Коментар" до збірника "Українські народні мелодії"[3].

У статті "Українські пісні про дітозгубницю" на технологічний рівень виведено моделювання пісенного типу, що є основою ритмоструктурної типології. А в "Коментарі" довершено розробку теоретичних підвалин ритмоструктурної типології — тією мірою, щоб далі В.Гошовський зміг остаточно довершити її теорію і практично показати дієвість в ряді аналітичних нарисів[4]. Публікація праці В.Гошовського "У истоков народной музыки славян" остаточно ствердила методологічну переконливість закладених К.Квіткою основ ритмоструктурної типології та її результативність як інструменту етноісторичних досліджень слов'янських традиційних культур (а в перспективі — не лише слов'янських).

Теорія ритмоструктурної типології є найбільшим досягненням української музичної фольклористики. Але її шлях був досить довгим — від першої половини XIX ст. до другої половини XX ст. (у працях В.Гошовського). К.Квітка вивів пошуки І.Срезневського, О.Востокова, О.Потебні, П.Сокальського, Ф.Колесси, С.Людкевича[5] на проблеми не просто структури чи класифікації, але й на історичну проблематику (етногенез, міграція пісенних типів, етногеографічне районування народної музики, асиміляція і переселення народів).

Перші аналітики-філологи розглядали будову пісенного вірша — О.Востоков, І.Срезневський, О.Потебня, далі їх змінили музикознавці П.Сокальський, Ф.Колесса[6]. На відміну від східнослов'янських фольклористів, західні у своєму інтересі до сучасного стану етнічних культур обмежувалися тільки музикою — тобто не включали словесний текст до типологічного дослідження. Текст вони або взагалі не записували, або подавали у вигляді підтекстовки до нот. Коли б таким шляхом пішли українські етномузикологи, починаючи з П.Сокальського, теорія ритмоструктурної типології ніколи не була б створена. "Підтекстовочна" позиція західних етномузикологів була відзначена К.Квіткою. Він зауважив, що найвидатніші західні етномузикознавці — Карл Штумпф та Роберт Лях "зовсім обходять тексти". І саме з цієї причини в них відсутня історична проблематика[7].

В українському фольклорі (і загалом в інших слов'янських культурах) текст і наспів зберігають далекі архаїчні зв'язки — від неоліту і почасти ще від верхнього палеоліту. Тому ритмоструктурна типологія грунтується на ритміці пісенного вірша — на його складочисловій структурі. І вірш, і наспів у процесі багатотисячолітньої еволюції пройшли шлях від первісних архетипів до сучасного стану. Щоб виявити спорідненість пісенних зразків, необхідно з'ясувати їхні типи і структуру. А структура насамперед визначається ритмікою та формою.

К.Квітка на цьому шляху робить перший — найзначніший крок в типології: він висуває завдання моделювання архетипу (імовірного першозразка). Основа моделювання ритмоструктурного типу була обгрунтована у статті "Пісенні форми з удвоє збільшеними групами" (1923 р.). Працею, де вже в цілому визначені головні позиції моделювання та операцій з ритмоструктурними типами, є стаття "Українські пісні про дітозгубницю". Через брак видавничих можливостей стаття була видана без нотних текстів. Квітка був змушений замінити ноти арабськими цифрами. Тим самим було досягнуто ще одного рівня абстрагування. Цифрові позначки перетворилися на символи, а це вже є фактором моделювання. Основну ритмічну одиницю Квітка позначив цифрою "1", удвічі більшу — "2", вчетверо — "4". Якщо основною ритмічною лічильною одиницею є вісімка, вона позначається "1", якщо чвертка — так само "1". Отже, було досягнуто принципової уніфікації ритму.

Одночасно Квітка ввів і сформулював перші принципи моделювання[8]:

1) Вирівнюють пунктировані ритми. Тобто, коли поруч стоять $1^{1/2}$ та 1/2 (чвертка з крапкою та вісімка), то відбувається перерозподіл тривалостей і записується дві чвертки як "1" + "1";

2) Коли на один словесний склад припадає два і більше розспіваних звуків, вони позначаються однією цифрою, яка дорівнює сумі усіх розспіваних звуків. Музичний ритм коломийки виглядатиме так:

1 1 1 1 1 1 1 1
Ма-ла ма-ти єд-ну до-ню,
1 1 1 1 2 2
Ка-те-ри-нов зва-ла

3) Пауза, що утворилася за рахунок тривалості попереднього тону, додається до тривалості цього тону.

Отже, К.Квітка у 1920-і роки вже послідовно застосовував у власних дослідженнях моделювання ритму. С.Людкевич та Ф.Колесса вживали елементи моделювання з метою систематики при упорядкуванні збірників мелодій. А як інструмент порівняльних та історичних досліджень моделювання уперше почав застосовувати К.Квітка.

Подальший розвиток та удосконалення методики ритмоструктурного моделювання і типології дістали в "Коментарі" до збірника "Українські народні мелодії". Крім того, у цій праці Квітка уперше застосував поняття пісенного типу і норми у сфері музичнофольклористичної текстології. При цьому порівняльно-типологічні і текстологічні дослідження у "Коментарі" взаємозбагачуються та діють у напрямі розвитку теоретичних основ типології.

У "Коментарі" докладно опрацьовано ще один — останній принцип моделювання — "схематизацію" (як пише Квітка в "Коментарі", арк. 54) ритміки та віршової структури. Таку операцію він називає "розвантаженням вірша" (арк. 61). Дуже докладно Квітка розглядає методичні кроки цього "розвантаження" в операціях з неповнозначною лексикою (зняття "надлишкових" слів: "та", "да", "ох" тощо) та заміною нестягнених форм слова ("хазяйськії") — стягненими ("хазяйські"). Квітка проаналізував найтонші відтінки процесу "розширення" вірша (відбувається через роздрібнення ординарної тривалості), довів правомірність схематизації розширеного вірша — тобто приведення його до "норми". Поняття "норми" є визначальним при моделюванні: слід при цьому враховувати як нестачу складів до норми (рідше), так і їх надлишковість (частіше). Те ж саме стосується і мелодії: розспівані звуки не просто об'єднуються, але й "стискаються" до нормативної ритмічної одиниці.

Після виходу "Избранных трудов" К.Квітки та роботи В.Гошовського "У истоков народной музыки славян" ритмоструктурна типологія стала фактом теорії і практики наукових досліджень. Однак поки що, крім В.Гошовського, ніхто так вдало і переконливо не зміг застосувати методологію К.Квітки до етноісторичних досліджень. У статті "Про історичне значення календарних пісень" Квітка пише, що, простеживши поширення типів, наука може ставити проблеми етнічної міграції, асиміляції, етногенезу, — тобто вирішувати не естетичні чи музичнотеоретичні, а історичні проблеми[9]. Таким, врешті, має бути одне з центральних завдань етномузикології, якщо вона прагне вважати себе за історичну дисципліну[10].

Здійснене Квіткою в технології моделювання і типології становить частину його теоретичних надбань — частину, так би мовити, практично-аналітичну. Але, розуміючи усю складність усвідомлення музикознавцями етногенетичної та історичної інформації, Квітка одночасно обмірковував питання світоглядні та культурологічні. Він розумів, що необхідно в доступній формі пояснити, що дає теорія типу для з'ясування історичних питань. Так постала праця, яка виводить вузькофахові, "інструментально-технологічні" операції з музикою на рівень загальносуспільного інтересу. Це стаття "Про істо-

ричне значення календарних пісень".

Обрядові наспіви, показує К.Квітка, в цілому сформувалися вже в ранньому середньовіччі. Вони відзначаються великою стійкістю типів. Картографуючи поширення пісенних типів, можна зіставляти пісенні ареали з історично засвідченими територіями, кордонами давньоруських князівств, земель, політичних та адміністративних утворень. "Для цього, — писав Квітка, — необхідна спільна робота музикознавців-істориків та музикознавців-фольклористів за участю істориків, предметом занять яких служить розселення східних слов'ян, економічні, політичні та культурні зв'язки різних районів території цього розселення, зміни, що відбувалися в тяжіннях до економічних та культурних центрів та зменшення їх периферії в давні та нові епохи, спрямування шляхів сполучення"[11].

І далі Квітка подає теоретичну ілюстрацію, змальовуючи, в яких стосунках можуть перебувати ареали пісенних типів з історичними фактами і явищами: "Якщо область поширення якогось досліджуваного типу обрядових пісень співпадає з конфігурацією населених пунктів, економічно й політично пов'язаних між собою і таких, що тяжіли до якогось центру в якусь історичну епоху, — ми будемо мати підстави припускати, що епоха таких саме зв'язків і тяжінь і була епохою, коли досліджуваний тип наспівів зміцнів і інтенсивно поширювався...

Якщо встановлений фольклористичними дослідженнями кордон поширеності певного типу наспівів приблизно співпадає з кордоном, що існував до певного часу і утруднював спілкування, ми здогадуємося, що формування і повнокровне життя цього типу проходили до цього часу...

Вбачати хронологічну вказівку для типів наспівів ми можемо також у випадку, коли, незважаючи на роз'єднаність населення внаслідок появи неіснуючого раніше політичного кордону, досліджуваний тип зберігся по обидва боки кордону. В цьому випадку ми маємо також підстави відносити зародження і фазу розквіту типу до часів, що передували встановленню кордону".

Перспективність ареально-типологічних досліджень поза сумнівом. Закінчуючи огляд зробленого у цьому напрямку К.Квіткою, наведемо його слова, в яких стисло і в той же час повно обґрунтовано координацію музично-фольклористичної та історичної наук: "Кордони поширення пісенних типів всередині території розселення східних слов'ян явно існують. Це факт, що потребує уточнення; бажане й пояснення його історичних причин"[12].

---

[1] *Квитка К.* Избранные труды. В 2 т. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. Т. 1. - М., 1971. - С. 29.

[2] *Там само.* - С. 48-59; 73-102; Т. 2. - С. 119-191.

[3] *Квитка К.* Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 г. / Фонди ІМФЕ. Ф. 14-2, од. зб. 62.

[4] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. - М., 1971.

[5] Див.: *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. - К., 1997. - С. 133.

[6] Див.: *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. - СПб., 1817. - С. 100; *Срезневский И.* Мысли об истории русского языка. - СПб., 1850. - С. 105; *Потебня А.А.* Малорусская песня по списку XVI в. - Воронеж, 1877. - С. 12; *Колесса Ф.М.* Музикознавчі праці / Підгот. С.Й.Грица. - К., 1970. - С. 86.

[7] *Квітка К.* Віршова та музична форма народних пісень у досліді їх ритміки / Державний музей музичної культури ім. М.І.Глінки. - Москва. Фонд 275/147. Арк. 2.

[8] *Квитка К.* Избранные труды. Т. 2. - С. 121.

[9] *Квитка К.* Избранные труды. Т. 1. - С. 73-99.

[10] Зразковим дослідженням історичної проблематики, здійсненим за методологією К.Квітки, є робота В.Гошовського "По следам одной свадебной песни славян" / *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. - С. 50-80. І справа не в тому, наскільки В.Гошовський має рацію у твердженні, що лемки - це нащадки білохорватів, одного з племен Київської Русі. Головне полягає в тому, що проблеми такого масштабу стали доступними для етномузикології саме завдяки квітчиній теорії пісенного типу.

[11] *Квитка К.* Избранные труды. Т. 1. - С. 91-92.

[12] *Там само.* - С.90-91, 96.

ТАЛАНТ СПІВЦЯ БУКОВИНИ

(Трансформація фольклорної традиції у творчості Теодота Галіпа)

Оксана **КОЛОДІЙ**

Ім'я Теодота Галіпа — талановитого буковинського поета, прозаїка, публіциста, одного з провідних дипломатів в уряді Української Народної Республіки, серцем і помислами замріяного у прийдешню зорю української державної незалежності, — сьогодні, на жаль, відоме переважно історикам і теоретикам літератури. Хоч свого часу його прозовий дебют — повість "Перші зорі", видрукувана 1895 р. в Чернівцях накладом редакції газети "Буковина", — захопив увагу І.Франка та А.Кримського і викликав жваву дискусію між ними на сторінках тодішньої періодики. Вже цей факт засвідчує, що 22-річний юнак ступив у царину слова, маючи неординарний хист. Він і надалі активно заявляє про себе новими різножанровими творами та громадською діяльністю. Але доля його — людська і творча — склалася вкрай несприятливо, залишивши по собі загублені на емігрантських дорогах сліди...

Т.Галіп народився 19 червня 1873 р. у невеличкому селі Волоці Вижницького округу на Буковині в сім'ї священика. Навчався в чернівецькій гімназії, де в різні періоди здобували освіту Міхай Емінеску, брати Сидір і Григорій Воробкевичі. Потім закінчив правничий факультет Чернівецького університету.

Займаючись адвокатською практикою в Чернівцях, Галіп бере дієву участь у громадських справах, обстоюючи національні інтереси українців. 1905 року укладає програму новоствореної народнодемократичної партії, згодом — очолює "Українську радикальну партію Буковини", видає власним коштом і за своєю редакцією двотижневик "Народна справа" (1907-1908), газету "Громадянин" (1909-1910). Обирається головою місцевого проводу "Союзу Січей", а від 1911 р. — до Буковинського сейму.

Письменник був одним з організаторів Буковинського віча 1918 р., на якому проголошувалося приєднання північної частини краю до України.

Коли Буковину окупували румунські війська, — переходить на службу до міністерства закордонних справ УНР, стає членом Української Національної Ради в Станіславові, а відтак у складі дипломатичної місії відстоює інтереси української державності в Римі.

Після падіння Києва Галіп ще певний час працює на Україну у Відні, згодом повертається на Закарпаття, де продовжує адвокатуру та літературну працю.

Гнаний перебігом трагічних подій, він назавжди прощається з рідною Батьківщиною (1939 р.) і по кількох роках поневірянь на чужині 6 квітня 1943 р. в моравському містечку Брно залишає цей неприхильний до нього світ...

Поетичний доробок Т.Галіпа охоплює дві збірки — "Думки та пісні" (Чернівці, 1901), "Дика рожа" (Станіславів, 1919) та вміщену в антології "Українська муза" (Київ, 1908) віршову добірку. Решта поезій, зокрема цикл "Хризантеми" (Львів, 1934), поеми "Мій друг Корній" (1896) та "Вибір стану" (1900), друковані в періодиці.

Прозова частина Галіпової спадщини, крім уже згадуваних "Перших зір", включає повісті "Чужинець" ("Буковина", 1895), "Нерівна гра" ("Канадійський фармер", 1928), "Пани і підпанки" ("Час", 1937), а також мемуари "З моїх споминів", вперше опубліковані 1943 року в газеті "Краківські вісті". Багато з написаного він подавав під псевдонімами, сім з яких зафіксовані у "Словнику українських псевдонімів" О.Дея.

Він був автором гостроактуальних статей, спрямованих проти австрійського москвофільства (зокрема, "Малий фейлетон на "Віршовану злобу дня", "Гадки бувшого москвофі-

ла"), пропагандистських матеріалів на піднесення громадянської самосвідомості буковинських українців ("Один рік розвитку", "Історичний момент" тощо), викладів про цікаві праці з правознавства ("Домашній писар", "Звичаєве право спадкове на Верховині як джерело діючого права").

Творче становлення Теодора Галіпа та формування його світогляду патріота-українця відбувалося — як він сам згадував у зрілому віці — "під впливом народної стихії" (7, ч. 1-2, 165). Подібно до багатьох літературних предтеч і сучасників він ще змалечку від родинного оточення і при подальших філологічних студіях глибоко переймається лірико-пісенною снагою, філософією народного мислення та світосприймання. Одна з найприкметніших рис творчої манери Теодота Галіпа як лірика — органічне поєднання стилів: власне його суб'єктивної поетики, позначеної тяжінням до філософем, з образотворчими засобами народнопісенної традиції.

У його віршах свіжі авторські метафори співіснують з фольклорними тропами, характерний для українського романтизму прозорий контекст змінюється на асоціативно-ускладнений, а збудована за класичними канонами віршоформа — на коломийкову. Такий синтез, відбиваючи художньо-естетичні шукання нових виражальних засобів, водночас переконливо засвідчує духовне злиття з уже згадуваною "народною стихією", до якої письменник був такий чуйний, що, зрештою, найбільшою мірою сприяло його самовизначенню, становленню як літератора й особистості.

Спробуємо, бодай почасти, конкретизувати, в чому ж виявляється "дихання народним життям", яке Ф.Погребенник вважав безсумнівним атрибутом творчості Галіпа. Насамперед зазначимо, що зв'язок з фольклорною традицією у Галіповій поезії простежується на різних функціональних рівнях: від використання характерних для українських ліричних пісень словотворчих засобів до сюжетних запозичень і введення деяких народнопоетичних мотивів та образів у змістову наповненість власних творів.

Галіп залюбки стилізує. Зокрема, у поезіях "По жнивах", "Мрії", "Туга", "Веснянка" легко віднайдемо і постійні епітети (червона калина, ясні зорі, вечірні зорі, тихий вечір, зелений гай тощо), прикладки (дівчина-краса, щастя-доля), і притаманні народнопоетичним текстам лексеми зі зменшувально- та здрібніло-пестливими суфіксами (напр.: Все десь гине... Ясні зорі / гаснуть в хмароньках густих, / тільки вітер на просторі / ще однісенький не втих; На вітрі листячко / тихесенько шумить) та з повними нестягненими й короткими прикметниковими формами (Ясний світ стрясає зимовії сни. — Туда, хто рад життю не йде) тощо.

Трапляється і жанрова стилізація, як приміром, у "Веснянці", "Коляді":

Сійся, родися,
Жито-пшениця,
В цвіт уберися,
В рай обернися,
Рідна землице! (1, 32)

Природне і стилістично виправдане вживання фольклоризмів у гумористичних поемах "Вибір стану" (2) та "Мій друг Корній" (3), де письменник зумисне застосовує постійні епітети й порівняння описового плану (козацькі брови; карі очі; біляве личко; вусик чорний; кучерявий чуб; уста, як рожі тощо), очевидно, з метою певної типізації персонажів. Цим він водночас підкреслює другорядність прикмет, "достойних опису поета", аби зосередити свою критичну увагу на окремих хибах характеру.

При цьому вищеокреслені стильові ознаки сусідять з оригінальними лексемами (ключолети, лютиться, розцвітеться, спрагнула тощо), а типові традиційні тропи — з розгорнутими метафорами, позначеними асоціативністю і певною символікою, як наприклад, у поезії "Не в час душа моя спрагнула...", що композиційно завершує цикл "Осінь". Зацитуємо її повністю, зважаючи на важливість наявних там заглиблених (інтровертивних) інтонацій-роздумів для з'ясування ідейно-естетичного контексту творчості раннього Галіпа з властивими йому полігамними, сповненими патріотичного оптимізму, настроями.

Не в час душа моя спрагнула
барвистих весняних вінків;
осіння студінь їх погнула,

осінній вітер їх розплів...
Десь ділися мої надії,
взяли їх в далеч журавлі...
Порожнє серце нишком мліє,
бажає кращої землі.
Та ключолети прийдуть знову,
і розцвітеться знов земля,
і з дубом щирую розмову
калина заведе рясна.
І мряка зимова упаде,
і оживе німа земля,
і діждемося й ми розради,
і ми, незла душе моя!.. (1, 14)

Антитетичний принцип творення образно-асоціативного ряду (вмотивоване контрастування смислових значень бінарних образів осінь-весна, смерть-життя, розпач-надія) і віршової композиції (перша половина мінорна, друга — мажорна) також засвідчує багатовимірність фольклорного способу висловлення думки поета.

Оця медитація, що є, по суті, складним поєднанням зовнішньої подієвості і настроєвої діалектики, репрезентує своєрідні пейзажні замальовки — паралель до внутрішнього стану ліричного "я". Подібні психологічні паралелізми, якими ряснїють народні пісні (зокрема, "Ой хмелю, мій хмелю...", "Ой як ми ся полюбили...", "Ой у лузі червона калина..."), трапляються і в інших поезіях ("Пусті гаї... згадки лишились...", "Широкий світ дрімота обгорнула..." та ін.). Однак, попри генетичну схожість з фольклорними, Галіпові паралелізми помітно вирізняються: при мінімальній окресленості пейзажу вони позначені високим ступенем психологічно-емоційного навантаження, зумовленого несподіваністю, виразністю та оригінальною обіграністю деталі:

В листя місяць зазирає,
по мураві промінь грає,
мов пролита кров.
Поруч ідучи з тобою,
я проймаюся журбою,
ця журба — любов (1, 25).

Галіп часто звертається до засобу персоніфікації, глибоко закоріненого в народному міфологічному світосприйнятті. Наприклад: Лиш буря зла одна ще не заснула / і лютиться коло вікон; в листя місяць зазирає; оживе німа земля; дрімають голубі далекі небеса тощо.

На синтаксичному рівні наявність фольклорних елементів проявляється, зокрема, через численні ліричні звертання (дівчино моя, душе моя, мій друже вірний і т.п.), що емоційно наснажують текст, створюючи тим ефект стишеної, щиро-інтимної бесіди:

Минають дні в тузі німій...
Вернись, дівча бліде!
Чи ти не бачиш, цвіте мій,
що знов весна іде? (1, 22).

Близька до фольклорної і система зображувальних засобів (як композиційних, так і стилістичних) поезії в прозі "Над Дністром". Свідчення цьому — численні звертання (Моя смутна душа припадає до тебе, карпатський боре! — Хвала тобі, моя доле!), анафори (Ні на що не придалися вельможні князі, що не зуміли спинити упадку батьківської спадщини... Ні на що не придалися хоробрі полки, що при лихій годині не зуміли у пригоді стати рідній землі... Ні на що не придалися боярські діти, що перші кинулися на шию ворогам глумливим...), протиставлення (горда княгиня — обдерта жебрачка), прикладки (відлюда-пустельник) тощо (1, 4-7).

Прикметно, що ідейно-тематично Галіпова "Над Дністром" співзвучна Шевченковій "Розритій могилі" та "Над могилою" С.Руданського, так само щедро насичених фольклоризмами. У цих різножанрових творах (поезія в прозі — вірш — пісня) звучать спільні з народними думами, історичними та козацькими піснями мотиви болісних споминів про героїчне минуле України, що гірко контрастують до сучасної цим поетам безрадісної днини.

Порівняймо:

Світе тихий, світе милий,
Моя Україно!
За що тебе сплюндровано,
За що, мамо, гинеш? —
у Шевченка (12, 193).

Могило, могило!
Ти пишна могило!
Де ділися чари,

Краса куди сплила! —
у Руданського (10, 50).
"Зломила тебе буря подій
і вчинила із гордої княгині
обдерту жебрачку!" —
у Галіпа (1, 6).

В українському, як і загалом у світовому фольклорі, квінтесенційним є наскрізний мотив любові до рідної землі, народу, батьківщини, який у кожній мові передається притаманними лише їй особливостями. Галіп природно входить у стихію народних образотворень, при тематично споріднених описах чи монологах на хвилі патріотичних настроїв той образний лад художньо осмислює і по-своєму трансформує. Причому це може виявлятися у текстах як безпосередньо (напр., зі щирого зізнання небайдужого нащадка у вже згаданій поезії в прозі: "Тихий, безконечно щирий сердешний потяг до невидимої, але могучої й немов живої істоти наповняє груди. Я пізнав сумного ангела рідної землі... Моя смутна душа припадає до тебе, карпатський боре! Вона голубить тебе в думці, рідна земле!" (1, 6), так і опосередковано, крізь призму відповідних (адитивних) художніх засобів. Зокрема, у повісті "Панки і підпанки", яку автор назвав бувальщиною, антеїзм, вживаючи сучасну термінологію, прочитується в ностальгічних споминах про рідне село головного героя Мирона Черкаського на чужині; у його замилуванні знайомими з дитинства пейзажами при поверненні; у змалюванні символічної фінальної сцени (Різдвяний вечір у батьківській хаті, колядники, обрядові пісні... Мирон Черкаський, який приїхав з-за кордону на свята, глибоко зворушений), після якої читач уже не сумнівається — синівні почуття переможуть тимчасові емігрантські настрої.

Широко та емоційно-значеннєво письменник використовує фольклоризми, коли торкається одвічно людської, трепетно оспівуваної нашим доволі сентиментальним народом, теми "кохання — розлука". І не лише в поезії ("Туга", "Осіння згадка", "Як поновлялася земля", "Спомин" тощо), але й у прозі: нещасливого кохання зазнали Гейні Вальтер ("Чужинець"), Циль Білецький ("Перші зорі"), Мирон Черкаський ("Панки і підпанки")... Щоправда, у Галіпа потерпає переважно він, а зраджує вона. У фольклорі ж покинутою буває здебільшого дівчина. Можливо, особистісне переважило у поета народнотрадиційний досвід.

У мозаїці Галіпової поетики впізнавані й інші яскраві фрагменти образного дивосвіту українського фольклору. Так, глибоко вкорінені там образи-символи калини і дуба як складова авторської метафоричної алегорії, що уособлює надію на прийдешню українську весну, додають до вже вимальованого народом спектра асоціацій нові. Переконаємось у цьому, звернувшись до раніше зацитованої поезії "Не в час душа моя спрагнула...".

Образ закоханої дівчини біля вікна також вочевидь змандрував із традиційних народнопісенних сюжетів. Там він послідовно вплетений у розповідно-подієву канву, є її локальнофіксованою частиною, що зумовлено переважанням епічного начала.

Згадаймо:
Сиджу я край віконечка,
На зорі поглядаю.
Сиджу я край віконечка
Та й так собі думаю...

Або
Як я їхав від свої дівчини,
Світив місяць високо.
А дівчина віконцем дивилась,
Чи я їхав далеко...

Натомість у Галіповій поезії "Туга" цей побутуючий у піснях образ поданий як одна із деталей, що разом з іншими доповнює настроєву картину сумного весняного вечора.

Все десь гине... Ясні зорі
гаснуть в хмароньках густих.
Тільки вітер на просторі
ще однісінький не втих. (...)

Най розляжеться дрібніше
тиха пісня весняна,
та й заплаче жалібніше
дівчина біля вікна (1, 24).

Впевнений, що "літературна мова повинна розвиватись по змозі природно, черпаючи по-

трібні собі доповнення якомога більше з самої живої народної мови" (4, 864), письменник нерідко вводить до авторського тексту, а також у діалогічні репліки персонажів прозових творів народнорозмовну лексику, приповідки, фразеологізми. Для прикладу, наявність подібних складників у мові героїв повісті "Перші зорі" — чернівецьких студентів — надає їй додаткового експресивного забарвлення, а подекуди привносить доречний у колі вітійних юнацьких спілкувань гумористично-жартівливий колорит, як-от у наведених нижче уривках діалогу.

— Не втнеш, Паньку! — глузував Опалка добродушно. — Тому пам'ятай приповідку: "коли не пиріг, то не пирожися" та й ще ту, що "що попови вільно, то дякови зась". — Коли в тебе сего року вродило приповідками, то й сю десь примісти: "коли теля, знай своє стійло", — кричав Грінка люто. — А цить-бо ти, голоцюцьку! — обізвався Опалка. — Чи я тебе вкусив, чи що?.. — А тьфу тобі, цур та пек (5, 27-28).

— Але подивися лишень на ту красуню, що онде йде. Чи то на ній станика нема, чи що се за чудасія? — Агій на тебе! Се вона так декольтована. — Вайльо!.. — Та не кричи, бо тебе ще напудиться ота панна онде, що везе муку на продаж (без міри напудрена. — *О.К.*) — Справді! Ха-ха-ха! Аж хмари злітають... (5, 97).

Фольклорний лад національно-українського мислення виявляє Теодот Галіп і в мемуарах "З моїх споминів". Так, замість порадитись він воліє вжити "спитати в кума розуму"; наголошуючи на великому значенні діяльності проф. С.Смаль-Стоцького для національного розвитку на Буковині, образно зазначає, що той "був в національному русі, як-то кажуть, і швець, і кравець, і на дуду грець". В іншому місці спогадів вдало вжита приповідка містко і точно висвітлює селянську психологію. "Як звав, так звав, коби що дав", — наводить Галіп хід міркувань метикуватих буковинських селян, які, загалом не кохаючись у москвофілах, не відмовлялися, проте, від вигідних кредитів з їхніх банків (надавалися, щоб здобути популярність серед цього численного елемента і таким чином змусити населення проголосувати за їхнього кандидата до сейму. — *О.К.*). Прислів'я "куди кинь, все клин", винесене у заголовок одного з розділів мемуарів, лаконічно оцінює описану там кризу, спричинену, зокрема, спровокованим банкрутством "Селянської каси" і розколом між українцями...

Поодинокі вкраплення сатирично-приказкового фольклорного стилю завважуємо також у публіцистиці. Як приклад, процитуємо уривок зі статті "Гадки бувшого москвофіла", поданої під псевдонімом "Т. з-над Прута". "Москвофіли так тепер зляться, що поражені, треба взяти їх під свої крила. Потім, як гадюка в моїй пазусі загріється, я її шпурю в очи народовцям..." — саме так, вважає Галіп, підступно розмірковував один з організаторів Купчанківського віча 1892 року (11).

Воістину народне начало, насиченість фольклорними джерелами споріднює поезію Т.Галіпа з творчістю великих Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, з пісенною лірикою Л.Глібова і особливо С.Руданського.

Щодо Руданського і Галіпа, на наш погляд, мова може йти навіть про певну наступність. Свого часу П.Колесник висловив думку про те, що твори Руданського "зливалися з усною народною творчістю, ніби поверталися до того материнського лона, з якого вийшли колись, щоб відродитися в творчості майбутніх поетів" (10, 30). Можна з певністю стверджувати, що Т.Галіп — один із них.

Ще задовго до виходу першої віршової збірки молодого буковинського літератора, характеризуючи вміщувані в часописах його поезії, А.Кримський зауважив, що вони "зовсім нагадували пісню і своєю гарною українською мовою, і своїм щирим, хоч і непретензійним змістом" (8, 482). Додамо: і особливо ритмомелодикою, максимально наближеним до потреб пісні інструментуванням.

У звертанні до цього синкретичного жанру також вбачаємо данину традиції, а відтак і схожість із лірикою Руданського, 15 із 34 поезій якого мають однакове визначення — "пісня". Переважна більшість їх написана коломийковим розміром, який полюбляли й Шевченко, Куліш, Забіла, Федькович, Мова (Лиманський), Глібов та багато інших поетів. Однак саме Руданський довів можливості коломийки до класичної довершеності (10, 29).

У Галіпа ця форма народного віршування також домінує. Зокрема, значна частина збірки

"Думки та пісні" — тактовики, або ж тактометри ("Думка", "Мрії", "Веснянка", "Туга"). Назвемо їх так, звірившись із "Літературознавчим словником-довідником" (9, 671), (членування на такти уможливлено певним розташуванням слів в ізохронічних віршорядках).

Часто віршові структури пісенних творів Галіпа і Руданського тотожні. Так, силабічну схему вірша 4+4+4+2 (тут і далі чотири цифри означають чотири такти з кількістю складів у кожному з них відповідно; щоправда, менш зручно, але правильніше було б записувати /4+4/+/4+2/, бо кожен рядок розбито на два, утворюючи при цьому чотирирядкову пісенну строфу, тобто {/4+4/+/4+2/} 2. — *О.К.*) зустрічаємо в Галіпових поезіях "Думка", "Як поновлялася земля..." і в "Ой чому ти не літаєш?..", "Ой вийду я у садочок" Руданського... Трапляються зчаста дещо видозмінені варіанти традиційного коломийкового вірша: 3+3+3+2 — в поезіях Галіпа "Мрії", "Коляда" і в "Пісні" ("Хлопці-молодці, пийте, гуляйте!") Руданського; 4+4+4+3 — в "Тузі" Галіпа та в "Студенті", "Полюби мене" Руданського.

Порівняймо:

у Галіпа:

Гей, повій, мій друже вірний,
Темну мряку розжени,
Розжени цей сум вечірній,
Радість зоряну верни! (1, 24).

У Руданського:

В славнім місті Петербурзі,
Недалеко від Неви,
Із болота виглядає
Хата бідної вдови (10, 59).

Тяжіння до тонічної системи віршування — ще один показник співзвучності ритмомелодики Галіпових поезій з народнопісенною течією.

Поданий аналіз шляхів трансформації фольклорної традиції у творчості Теодота Галіпа грунтується на розгляді лише частини його доробку, де чітко простежується функціонування фольклорних стилів: лірично-пісенного (в ліриці та ліро-епосі) й гумористично-приказкового (у прозі, і меншою мірою в мемуаристиці та публіцистиці). Однак впевнені, що розширення бази дослідження істотно доповнить зроблені зауваги і ще більше утвердить нас у правомірності висновку про творче засвоєння Т.Галіпом традиції народної словесності, про генетичне живлення нею і водночас органічне злиття з цією життєдайною духовною субстанцією.

1. *Галіп Теодот.* Думки та пісні. — Чернівці, 1901. — 36 с.

2. *Галіп Теодот.* Вибір стану: Відривки з гумористичної поеми // Православний буковинський календар на рік звичайний 1901. — Чернівці, 1900. — С. 83-92.

3. *Галіп Теодот.* Мій друг Корній: Нарис // Буковина. — 1896. — 17 (29) вересня.

4. *Галіп Теодот.* Автобіографічна замітка. Віршова добірка // Українська муза: Поетична антологія / Під ред. О.Коваленка. — К., 1908: К.: АТ "Обереги", 1993. — С. 864-870.

5. *Галіп Теодот.* Перші зорі: Оповіданє. — Чернівці, 1895. — 108 с.

6. *Галіп Теодот.* Панки і підпанки: Бувальщина // Час. — 1937. — 5 січня — 10 лютого.

7. *Галіп Теодот.* З моїх споминів // Буковинський журнал. — 1994. — Ч. 1-2. — С. 152-179; Ч. 3-4. — С. 71-100.

8. *Кримський А.* Теодот Галіп. "Перші зорі" // Кримський А.Ю. Твори: В 5 т. — К.: Наук. думка, 1972. — Т. 2. — С. 482-489.

9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремко та ін. — К.: ВЦ "Академія", 1997. — 752 с.

10. *Руданський С.* Твори: В 3 т. / Вступ. Стаття П.Й.Колесника. — К.: Наук. думка, 1972. — 547 с.

11. *Т. знад Прута.* Гадки бувшого москвофіла // Буковина. — 1896. — 7 (19) вересня — 12 (24) вересня.

12. *Шевченко Т.* Твори: В 5 т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 1. — 351 с.

ФУНДАМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ МОДЕРН

Олена ГОРБИК

Історія української культури засвідчує декілька періодів пробудження та відродження національного генію, які, маючи різні передумови та час тривання, подібні в своїй долі. Такими нам уявляються стильові періоди бароко і модерну. Тривалий час (за російського царату і радянської влади) українське бароко визнавалось тупиковим і помилковим шляхом, ігнорувалось. Так само напрям українського архітектурного модерну — як модерн (стиль декадансний, занепадницький, "формалістичний") і як стиль національний ("націоналістичний") став зоною табу для дорадянського, радянського і навіть пострадянського мистецтвознавства.

Лише у 2000 році вийшла нарешті перша монографія, присвячена явищу українського архітектурного модерну (УАМ). Її автор Віктор Васильович Чепелик (14.III.1927 — 14.V.1999), дійсний член Української академії архітектури, професор, видатний вчений[1], що присвятив життя дослідженню цього винятково цікавого явища.

Вивчення архітектури УАМ В.В.Чепелик розпочав у 50-і роки. Досліджував пам'ятки натурно, опрацьовував архіви та опубліковані матеріали. Глибоко знаючи теорію мистецтва, всесвітню історію та сучасний архітектурний процес (протягом 40 років працював як провідний лектор архфаку КІБІ (КНУБА), чудовий педагог підготував кілька поколінь висококваліфікованих знавців архітектури. Водночас В.В.Чепелик веде розвідки проблем творення українського стилю кінця XIX — початку XX ст. Паралельно він опрацьовує спадщину української архітектури XIV—XVIII сторіч, створивши надзвичайно цікаву монографію. Публікувати вдається небагато, але видані роботи 60-х — 90-х рр. надзвичайно змістовні, захоплюючі, цікаві і за визнанням фахівців мають характер монографічних нарисів (до 1999 р. було видруковано близько 180 розвідок, до яких нині можемо додати ще близько десяти рукописних)[2]. Багато матеріалів вдалось видрукувати в журналі "Народна творчість та етнографія" (див. № 2, 1979 р.; № 2, 1982 р.; № 3, 5, 1985 р.; № 5, 1986 р.; № 5, 1988 р.; № 2, 1989 р.; № 1, 1990 р.; № 5-6, 1998 р.; № 5-6, 1999 р. (посмертна публікація)). Найзаповітнішою мрією ж для Віктора Васильовича було видання давно підготовленої монографії, що підсумовувала б результати багаторічної наукової праці.

Раптова смерть видатного вченого сколихнула громадськість. Упорядкована дружиною вченого, теж відомим науковцем Зоєю Василівною Мойсеєнко-Чепелик, відредагована учнем Віктора Васильовича, знаним теоретиком архітектури А.О.Пучковим, видана за матеріальної підтримки Київського національного університету будівництва і архітектури та Всеукраїнського фонду відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини ім. О.Гончара, завдяки зусиллям П.Т.Тронька, О.П.Силіна, О.В.Кащенка, підготовчій праці О.В.Чепелик та О.С.Червинського, монографія нарешті побачила світ. Презентація книги відбулась на архітектурному факультеті КНУБА та в бібліотеці Держбуду України. Тоді численні представники архітектурної наукової еліти наголосили на актуальності книги, її необхідності для істориків архітектури, викладачів і студентів, і вона є цікава для "суміжних фахів" мистецтвознавства та культурології, для дослідників всеєвропейського явища мистецького модерну, для сучасних митців-проектувальників, будівничих і дизайнерів, для широкого кола читачів.

Обсяг книги 378 сторінок тексту і ілюстрацій (авторських креслеників — обмірних і реконструюючих, малюнків з натури, фотофіксацій). Книга має чітку структуру. Матеріал поділено на чотири розділи, вступ, післямову і додатки, наведено бібліографію (235 позицій) та, на жаль, неповний перелік публікацій В.В.Чепелика.

Передмовою та першим розділом ("Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи")

автор вводить нас у історико-культурні обставини зародження і утвердження УАМ. Архітектура українського модерну 1903-1941 рр. постає як вияв національного духовного відродження, яким була пройнята українська інтелігенція і який мав віддзеркалення в усіх видах мистецтва — поезії, музиці, образотворчому мистецтві (графіка, живопис, декоративно-ужиткове мистецтво).

Загалом для світового розвою стилю модерн (кінець XIX — початок XX ст.) характерні небувала складність і різновекторність пошуку. Модерн охоплював ряд напрямів (раціональний модерн, декоративний, експресивний, народний та ін.) та течій (сецесіон, югендстиль, арнуво, модернісімо, модерн) із властивими варіантами вирішень деталей, декору, оздоблення. Зокрема, для народного національного напряму характерне варіювання історичних національних тем і мотивів, які, проте, на відміну від трактувань періоду неостилів і еклектики, не прямо запозичуються з історичних взірців, а творчо переосмислюються.

Український архітектурний модерн вдається до деталей періоду національного піднесення українського народу періоду козаччини, Визвольної війни під проводом Б.Хмельницького — тобто до тих форм, що були напрацьовані в архітектурі українського бароко та національній народній дерев'яній архітектурі того часу. "Кожний народ у процесі розвитку піднімається певними історичними сходинками від низин буття до духовних і матеріальних верховин розквіту. Коли духовна еліта народу дозріває до пори, в котру починається процес активізації етнічної самосвідомості, тоді розпочинається епоха усвідомленого творення... Ці форми здебільшого набувають знакового національно-стильового характеру".

Дослідник відзначає, що "загалом формування УАМ відзначалося двома важливими творчими особливостями — українізацією модерну і модернізацією української народної традиції. Порівняно з європейським модерном український архітектурний модерн відзначився надмірною протяжністю в часі, що зумовлено несприятливими умовами розвитку, вимушеними перервами. УАМ вилився у шість стильових течій, з яких модерністична набула найширшого поширення в усіх регіонах, в ній загальноєвропейські риси переважали національні чи місцеві особливості; сецесійно-романсько-візантійська розроблялась лише в Західному регіоні, в ній сплавлялось воєдино кілька тенденцій; народностильова течія була позначена декоративно-романтичними тенденціями, заснованими переважно на розвитку модернізованих народних традицій; необарокова течія містила модернізовані українсько-барокові та народні традиції; раціоналістична течія відзначається досить стриманими тектонічними позбавленими надміру декоративності формами; неокласицистична течія засвідчила спробу поєднання модернізованих народних традицій з класицистичними принципами, мала деяке поширення в 30-ті роки". Народностильова течія виникла чи не найперше. Значна частина патріотично настроєних митців прагнула відтворювати в архітектурних образах ментальність народу, піднімати його духовність, силу самоствердження, керуючись гаслом: "дух Народу і веління Часу".

***Чепелик В.В.** 1998 рік.*
Художник Малиновський В.Г.

Показовим є те, що явище і твори українського архітектурного модерну (це близько 250 зафіксованих на сьогодні об'єктів) довгий час мали надзвичайне різноманіття термінологічних визначень: український, народний, національний, малорусский, будівельний (будівничий), старий український, малороссийский, місцевий, відроджений, художній, модернізований, новейший, неоукраїнський, мальований, расписной, своєрідний земський, родинний, шевченківський (за В.В.Чепеликом). Наявність численних пам'яток дозволила виділити окремі регіональні центри розвитку стилю (Полтавський, Харківський, Київський, Львівський, Одеський), періоди розвитку стилю (1903-1917,

1920-1930, 1930-1941 рр.). Саме цій роботі — пошуку збережених об'єктів, матеріалів щодо втрачених пам'яток, свідчень про авторство і авторський творчий пошук у рамках стилю, визначення ґенези стилю, взаємоузгодженості українського напрямку модерну зі світовими течіями, окресленню осередків, реґіональних центрів та архітектурно-художніх шкіл, періодизації їх розвитку — присвятив свою наукову увагу В.В.Чепелик.

Другий розділ ("Теоретична спадщина Українського архітектурного модерну") висвітлює, як проектно-будівельне формування УАМ супроводжувалось розробкою питань теорії. Свою історію має історія дослідження цього стильового напрямку. За словами В.В.Чепелика, проімперська російськомовна преса завжди негативно відгукувалась на всі факти проектування або побудови об'єктів українського модерну, а російськомовна преса ліберального спрямування приділяла належну увагу питанням формування архітектури українського стилю. "На їхніх сторінках з'являються інформаційні повідомлення, публіцистичні статті, полемічні нотатки, огляди дискусій чи виставок, де експонувалися архітектурні проекти чи світлини зведених будинків. Поява таких журналів, як "Артистичний вісник", "Археологическая летопись Южной России", "Киевская старина", "Сяйво" (1912-1914 рр.), "Ілюстрована Україна" (1912-1914 рр.), де звертали особливу увагу на розвиток УАМ, надзвичайно сприяли концентрації уваги інтелігенції на питаннях розвитку й поширення рідного стилю. На першому, ранньому, етапі розвитку УАМ розробкою деяких теоретичних питань займалися О.Г.Сластіон, Є.Н.Сердюк, К.М.Бич-Лубенський, В.Г.Кричевський, І.І.Труш, М.Шумицький, К.М.Жуков. Однак УАМ здебільшого безжалісно анігілювались у професійній пресі. У 1960-ті роки цей могутній плин неґацій почав дещо слабнути, в ньому з'явилися певні вагання, натяки на певне визнання, але з великими застереженнями, і лише у 1970-ті роки з великими труднощами з'являються судження про вартісність УАМ у публікаціях В.В.Чепелика, В.М.Ханка, Г.О.Лебедєва, навіть у Г.В.Головка, в роботах Р.М.Липки, М.С.Коломійця, В.Є.Ясієвича. Лише зміни у суспільному житті 1980-1990-х років дозволили наблизитись до справжнього висвітлення вартості УАМ. Отже, процес дослідження національного доробку в модерні у нас почався із значним запізненням: порівняно із мистецтвознавством Чехословаччини — на двадцять років, Польщі та Росії — на десять років.

Ретельно прослідковуючи внесок кожного з зазначених авторів, В.В.Чепелик демонструє, як осмислені теоретичні проблеми: право на існування і творчість у межах стилю, особливості української архітектури, її самобутність, взаємозв'язок минулого і сучасного в творчості і сучасному мистецькому русі, перспективи розвитку української архітектури... Від Г.П.Галагана, який обґрунтував ще за шевченківської доби появу "малоросійського будинку", Л.М.Жемчужнікова до Д.В.Антоновича, О.П.Новицького, які вже в період розквіту УАМ відстоювали мету і завдання творення українського сучасного архітектурного стилю, йшло становлення поглядів дослідників, поданих у книзі В.В.Чепелика об'єктивно, систематизовано, жваво і роздумливо.

У наступному розділі "Реґіональні центри і мистецькі школи формування українського архітектурного модерну" розглянуто Полтавський, Харківський, Київський, Львівський, Південноукраїнський центри розвитку стилю, доробок Петербурзького осередку "Громади". Кожен з українських реґіонів має самобутній внесок у доробок УАМ. Особливо активно становлення стилю розгорнулось на Полтавщині. В.Г.Кричевський, О.Г.Сластіон, Д.М.Дяченко в 1903-1930-х рр. створили переконливі взірці самобутнього українського модерну в урядових громадських спорудах (найперше — в Будинку Полтавського губернського земства архітектора В.Г.Кричевського), храмобудуванні, житлових будинках, школах, курортно-лікарняних закладах, навіть електростанціях та радянських робітничих клубах. Саме на землі щедрої на мистецькість Полтавщини було віднайдено і утверджено ті могутні і одночасно граційні силуети, витончені розквітлі декоративні рисунки.

Відповідають матеріалу, про який йдеться, одухотворені, зігріті щирим почуттям гордості і любові, замилування красою творів УАМ авторські рисунки, кресленики та світлини. Їх кількість (від одної до трьох ілюстрацій щосторінки), графічна майстерність, романтичність обраних ракурсів та зображуваного природного оточення справляють сильне враження,

переконуючи і в неперeсічності явища УАМ і в неперeсічності художнього таланту В.В.Чепелика. Його малюнки мають свій виразний, впізнаваний почерк — визнаний знавцями і пам'ятний учням та студентам Віктора Васильовича. Академічно точні, але "незасушені", по-бароковому експресивні, але і врівноважені, дуже архітектурні — прекрасно закомпоновані, з бездоганно знайденими ракурсами, з чітко означеними акцентними рисами об'єкту, узагальненими і виразними, характерними "прописаними" деталями, з сильними, соковитими лініями — малюнки В.В.Чепелика чи не краще за світлини передають сам дух українського модерну та й самої архітектури — формовираження людського духу, чуття краси, способу мислення і буття.

Харківський осередок УАМ сформувався близько 1907-1908 рр. і представлений творами Є.Н.Сердюка, К.М.Жукова, О.М.Гінзбурга, О.І.Лінника, В.К.Троценка (в радянські 20-і роки). Найвизначніші будинки дореволюційного Харкова спорудив С.П.Тимошенко. Він, "опанувавши народні традиції хатнього і храмового будівництва та досягнення українського бароко, переводить їх мотиви у композиції модерну, котрі найчастіше мають раціоналістичну основу, що позначена найбільш ясним за виявленням розумінням потреб сучасності" (с. 146).

Перший будинок у стилі УАМ у Києві було споруджено у 1907-1908 рр. Будинки цієї стилістики створюють В.Г.Кричевський, М.Шумицький, П.О.Мазюкевич, М.О.Шехонін, В.Г.Коробцов, М.О.Даміловський, П.Ф.Альошин, С.П.Тимошенко, у радянський час — П.Ф.Костирко, П.Є.Захарченко, О.М.Вербицький, О.О.Таций, А.В.Добровольський. "В архітектурі українського модерну у Києві виявились риси, які майже не були розвинуті. Тут... менш активним був силует, зокрема більш стриманими — рішення дахів, головні фасади мали площинне рішення, трапецийні прирізи як знакові елементи стилю дістали значного поширення, в порталах виявились висунуті вперед і накриті вальмовими дахами тамбури, декор у вигляді геометризованого орнаменту з глазурованої плитки на фоні цегляних стін. Це надавало будинкам композиційного пожвавлення" (с. 171-172).

Львівський центр представлено творчістю І.І.Левинського, О.О.Лушпинського та ін. Тут поєднувалися складні і декоративно насичені мотиви сецесійного модерну (ним захоплювались до 10-х рр. XX ст.) з романськими або романсько-візантійськими формами (які висувались як характерна особливість місцевої архітектури), народностильова тенденція та риси раціоналістичного модерну, бажання підхопити і розвинути деякі характерні риси народностильової архітектури Наддніпрянщини та елементи українського необароко та неокласицизму створювали вразно самобутні регіональні прецеденти УАМ.

У південноукраїнському регіоні Катеринославщини та в Одесі працювали в стилі УАМ зодчі П.П.Фетісов, В.М.Хренніков (співавтор іменного надзвичайно показового житлового будинку), І.М.Труба, Я.М.Пономаренко. Приклади народностильової архітектури у Придніпров'ї свідчать про значний вплив Д.І.Яворницького на формування цього напряму вітчизняного будівництва. "Автори прагнули створити будинок, образ якого увібрав би народне розуміння архітектурної краси, будівничі традиції нашого народу і досягнення новітньої будівельної техніки... Тут були і білі, типово українські стіни, і високі мальовничі за формою дахи, і барвисті майоліки і різьблені дерев'яні деталі, і — разом з тим — залізобетонні перекриття між поверхами, і металеві ферми перекриття зали, і металевий каркас маківки, і великі, на два поверхи, скляні вітрини. Дуже важливими виявились ключового значення деталі..." (с. 206). В Одесі кооперативні товариства вибудували на початку сторіччя ряд житлових комплексів, в яких УАМ органічно з'єднався з раціоналістичною тенденцією. Захоплено автор описує свої враження від будинку на вул. Пироговській, "віднайденого" ним для історії, як і безліч інших у монографії пам'яток, через безадресну згадку в тогочасній газеті, через надра книг та статей одеських бібліотек, через особисте "облікування" одеських кварталів: "...крізь віти дерев забіліли стіни будинку над яким золотились дахи. Так він який, цей дім — високий, світлий, стриманий за архітектурними формами і водночас вражаючий знесеними у блакить неба мереженими дахами... висока, викладена орнаментом кольорової черепиці покрівля зовсім незвичної форми... була експресивно піднесена вгору, заломана, прикрашена струнким трапецевидної форми фронтоном...

Дах, мов шапка-бирка над білою вишиваною сорочкою... Середній ризаліт з могутнім дахом виглядав як кремезний батько в оточенні сім'ї, обабіч якої стояли, як стрункі сини, з молодечо заломленими шапками, бічні ризаліти. Цей вражаючий дах нагадував золотаві покрівлі українських хат..." (с. 212-213).

Стараннями українських, російських, польських, латвійських, навіть голландських ентузіастів українського архітектурного стилю, членів гуртка "Громада" — студентів і випускників Петербурзького інституту цивільних інженерів — велося щорічне (від 1909 р.) натурне вивчення і фіксація в обмірах, малюнках, світлинах творів української народної архітектури, проведення виставок української архітектури, проектування в стилі УАМ в конкурсних і реальних проектах, здійснювались тематичні доповіді та публікації. Серед інших членами гуртка були С.П.Тимошенко, М.О.Даміловський, Д.М.Дяченко (голова "Громади" від 1910 р.), В.Ю.Січинський. Їхні проекти публікували в альбомах ПИГИ і здійснювали в натурі. Праця гуртківців, їхні архітектурні та мистецько-етнографічні виставки, публікації відкривали для професіоналів архітектурну скарбницю українського народного стилю: "сліпуче засяяли на сонці білостінні хати, могутніми силуетами вставали храми — штурмуючи небо багатоступеневими об'ємами, що сформувалися дивними за конструктивно-функціональною доцільністю найтоншими дерев'яними гранчастими оболонками, котрі одягали — подібно до лайкової рукавички — фантастично напливаючі один на інший внутрішні простори..." (с. 217).

Узагальнюючою науковою квінтесенцією книги є четвертий розділ "Композиція і морфологія українського архітектурного модерну". Насичений ілюстраціями настільки наочними, що можуть, здається, самостійно, без тексту продемонструвати суть походження, розвитку та збагачення характерних форм УАМ. Тут прослідковується становлення найхарактерніших, знакових форм та деталей стилю. Детальність та уважність розгляду, дидактична скрупульозність композиційного аналізу видають непересічного науковця і педагога, багаторічного викладача та теоретика архітектурної композиції. Об'ємна композиція УАМ розвивалась від найпростішої форми хати з прямокутним планом, чотирисхилим вальмовим дахом та баштових споруд — "цей взірець розвивався, пройшовши шлях від найпростіших рішень до складних сполучень різних інваріантних хатніх форм, позначених досконалою пластичністю та образністю" (с. 232). За В.В.Чепеликом, найбільш розвинуті об'ємні композиції УАМ створено в будинках з планами П- та Ш-подібної, або замкненої, форми, структура яких відбивається на головному фасаді у вигляді 5-7 об'ємів з баштами. "Великого значення у вирішенні об'ємної композиції набував силует будинку, в якому загальний абрис об'ємів, пластика дахів, наметові чи грушеподібні верхи дістали активності" (с. 235). Щодо фронтальної композиції автор відзначає характерне для УАМ (як і для всякого тогочасного будівництва) переважне розгортання композиційної теми лише на головному фасаді, частіше асиметричні (як це загалом властиво модерну) рішення; фасадна площина розділялась на 2-5 частин — відступаючих або ризалітних. Глибинно-просторова композиція — нечасто застосовувана, інколи діставала вільне трактування. Надзвичайно цікаві та ґрунтовні розвідки щодо композиції стіни та композиції вікна в УАМ (с. 241-249). Особливе місце в УАМ зайняли, за визначенням вченого, портали (с. 249-260). Цікаво проілюстровані колона, пілястра, ордер (переосмислені і дотворені майстрами УАМ — див. с. 260-265), вінчання стіни, щипці і фронтони (с. 265-270), дахи (с. 270-273). Інформаційно нанесені наочні ілюстрації показують приклади і принципи розвитку деталей та об'ємів в УАМ: приклади (в одному масштабі) порталів із дошками, круглих колон, вхідних портиків, опор химерної форми, кручених, гранчастих напівколон, завершень шпилів на баштах, приклади силуетних завершень та приклади башт з наметовими верхами, з бароковими банями, дахів із заломами, приклади різноманітних фронтонів та щипців, розвиток форм шестикутні трапецевидні пройми в порталах, розвиток форм хати і башти в житлових і суспільних будовах УАМ, які постали в регіональних центрах.

У додатках подано наукові розвідки вченого "До уточнення термінологічної проблеми в українській самобутній архітектурі початку XX століття" та "Визначні майстри українського архітектурного модерну" (І.І.Левинський (1851-1919), О.Г.Сластьон (1855-1933), В.Г.Кричев-

ський (1872-1952), Є.Н.Сердюк (1876-1921), О.О.Лушпинський (1878-1944), О.М.Вербицький (1875-1958), С.П.Тимошенко (1881-1950), К.М.Жуков (1873-1940), Д.М.Дяченко (1887-1942), В.К.Троценко (1888-1978). Також тут уміщено надзвичайно цікаві обміри і замальовки "Меблів українського архітектурного модерну" із зібрання Полтавського краєзнавчого музею (наведено креслення стільців, лав, шаф, буфетів та прикрас-орнаментів). Монографію завершує автобіографія вченого, список його наукових публікацій та післямова Олеся Силіна про творчість В.В.Чепелика.

Можемо підсумувати, що монографія є надзвичайно цінною в ряду архітектурознавчих видань книгою. Її наукова новизна полягає передусім в тому, що автор подвижницькою працею і дослідницьким талантом зумів зібрати матеріал щодо маловідомих і невідомих досі, наявних і втрачених пам'яток українського архітектурного модерну, показав їхню цілісність як оригінального стильового явища. Всебічно проаналізувавши історію цих пам'яток, життєтворчість їх творців, світовий і український тогочасний культурний контекст, де була актуалізована ідея створення національної сучасної української архітектури, грунтовно простеживши регіональність розвитку УАМ, автор дійшов важливих, цікавих і цілком новітніх висновків щодо типологічних і функціональних новацій, привнесених цим стилем в архітектуру України та щодо основ архітектурної формології стилю, морфології форм, які складають означувальні якості даного стилю. Цікавим в українському архітектурному модерні є саме поєднання тенденцій сучасності та історичності. Започаткований геніальним Василем Григоровичем Кричевським творчий розвиток, модернізація форм історичної української архітектури (поряд із застосовуваними в УАМ прямими ремінісценціями) і майстерне їх "накладання" на типологічно нові споруди, які мали новітні, відповідні сучасності функціональні призначення (і інколи отримували цілком оригінальні розпланування — пор. майже невідомі доти прийоми розв'язання трансформованого внутрішнього простору в архітектурі сільських шкіл О.Сластіона) є вельми значущими і як взірець для сучасної архітектурної практики. В УАМ суспільні споруди (лікарняно-курортні заклади, школи і т.п.), промислові споруди, "доходного типу" житлові багатоповерхові будинки, виконані в сучасних матеріалах на основі досягнень будівельної техніки, отримували надзвичайно вишукані, імпозантні, стильні і знакові для української історії форми: композиційні поєднання елементів башт (перегук з історичними оборонними спорудами та прихрамовими дзвіницями), храмів (напр., грушеподібні завершення — маківки), самовладних ратуш та магістратів (портали) і зрештою — найпершого, найріднішого, того, з чого починається українська батьківщина і українська архітектура, — української хати. І ці форми не були чужерідними чи штучними на функціонально нових спорудах, але мистецьким талантом будівничих УАМ ці форми надавали споруді надзвичайно виразного і багатого образу.

Досі, до В.В.Чепелика, подібне опрацювання спадщини УАМ не мало місця. Ні відданість темі українського модерну, ні глибина її опрацювання, ні закоханість у красу цього стилю, ні глибина гіркоти через неможливість ні зупинити нищення пам'яток УАМ, ні донести до громадськості свої судження щодо того, який багатий спадок від початку XX ст. ми маємо — цілісний самобутній стиль (а не окремі напівжевріючі, сплюндровані пам'ятки) — нічого цього в розрізнених, випадкових публікаціях, що передували доробку В.В.Чепелика, ми не знайдемо. Нині, в березні 2002 р., автору непересічної книги виповнилось би 75 років. Тож вшануймо його працю і його світлу пам'ять уважним ставленням до спадку УАМ, зберігаймо і відновлюймо пам'ятки цього стилю, відроджуймо й розвиваймо його! Сподіваймось, що та страшна доля (арешти, табори, розстріли, нищення творів, депортація, відсторонення від творчого процесу, замовчування і забуття), яку мали автори творів УАМ і якою вони заплатили за любов до рідного краю і чистої краси української архітектури, та не надто щаслива доля, яку мав вірний послідовник і прихильник творців УАМ, дослідник їх творчості В.В.Чепелик, більш не буде тяжіти над новими поколіннями українських архітекторів і архітектурознавців. А науковий спадок В.В.Чепелика — розвідки з історії українського необароко, монографічне дослідження "Українська архітектура" — готове до опублікування і яке має навіть ґрант і зобов'язання щодо видан-

ня (досі не реалізоване!) від "Фонду Сороса", монографічні розвідки з сучасної світової архітектури та світової архітектури середньовіччя і нового часу є дуже важливими і конче потребують видання! Людина високої честі та гідності, людяності, духовної шляхетності, щедро обдарований дослідницькими здібностями науковець, надзвичайного таланту вчитель, вірний син нашої землі, взірець нашої мистецької та академічної культури Віктор Васильович Чепелик своєю працею довіку матиме нашу глибоку шану і щиру вдячність.

На ниві українського архітектурознавства його постать уособлювала гідного продовжувача традицій українських митців і просвітителів, культурних діячів академічного київського кола, до якого належали і безпосередні вчителі Віктора Васильовича, самі — учні і близькі тих митців першої хвилі українського Відродження першої половини XX століття, дослідженню творчості яких Віктор Васильович присвятив роки життя.

В.В.Чепелик залишив надзвичайно багатий творчий спадок. Його світлій пам'яті ми маємо віддячити шанобливим збереженням, опрацюванням і опублікуванням того, що давало йому втіху, і щастя, що становить загальнонародну цінність.

м. Київ

[1] Про творчий спадок В.В.Чепелика див.: *СоченкоВ.І.* Архітектор, педагог, вчений // За будівельні кадри. — 1987. — № 12. — С. 2; *Пучков А.О.* До 60-річного ювілею В.В.Чепелика // За будівельні кадри. — 1992. — № 6-7. — С. 1; *Чепелик В.В.* Мистецтво України: біографічний довідник. — К., 1997. — С. 629; Віктор Васильович Чепелик. Бібліографічний покажчик творів з теорії та історії архітектури: До 70-річчя з дня народження (упорядник А.О.Пучков). — К.: НДІТІАМ, 1997; *Білокінь С., Гуменюк Ф.* та ін. Віктору Чепелику — 70 // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 3-4. — С. 56; *Гассанова Н.С.* Будівничий аури мистецтва (Віктору Чепелику — 70) // Культура і життя. — 1997. — № 17; *Чепелик В.В.* Автобіографія (публікація А.Пучкова) // А.С.С. — 1999. — № 3. — С. 20-23; *Гассанова Н.С.* ... // А+Б...; *Сьомка С.В.* Ми зобов'язані прийняти його щедрий спадок // А+Б. — 1999. — № 10-11; О.О.Горбик. В.В.Чепелик (пам'яті членів УААА) // Вісник Української академії архітектури. — К., 2000. — Вип. 6. — С. 65-67; *О.О.Горбик.* В.В.Чепелик (Провідні викладачі КНУБА: біографічні матеріали) // Сучасні проблеми архітектури і містобудування: Науково-технічний збірник. — Вип. 8 (спеціальний): Архітектурна школа КІБІ-КНУБА. До 80-річчя діяльності / Редкол. : М.М.Дьомін, В.І.Єжов та ін. — К.: КНУБА, 2000. — С. 121-122; *Єжов В.І., Горбик О.О.* Кафедра основ архітектури і архітектурного проектування // Там само. — С. 19-23; В.В.Чепелик. Професори Київського національного університету будівництва і архітектури (1930-2000 рр.): Довідник / За ред. В.О.Пермякова. — К., 2001.

[2] До вказаних у наведеному в монографії бібліографічному покажчику праць В.В.Чепелика слід додати такі:

Спогади про С.А.Таранушенка // Українська біографістика: Збірник наукових праць. — Вип. 2. — К., 1999.

Нарбутова інтерпретація поеми "Енеїда" Івана Котляревського // Образотворче мистецтво. — 1997. — № 1. — С. 58-59).

Формування українського архітектурного модерну поч. XX ст. в контексті інтернаціональних творчих зв'язків // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — поч. XX ст. / Відп. ред. Н.Ю.Асеєва. — К.: Наукова думка, 2000. — С. 164-183.

Споруди і будови доісторичних часів: Навчальний посібник. — К.: КНУБА, 2000. — 20 с., 7 с. іл.

Архітектурному факультету КНУБА — 70 років (у співавторстві з О.В.Кащенко) // Сучасні проблеми архітектури і містобудування: Науково-технічний збірник. — Вип. 8. — К.: КНУБА, 2000. — С. 8-16.

Модерн у архітектурі кін. XIX — поч. XX ст.: фрагменти аудіозапису лекції (публікація О.Горбик) // Там само. — С. 200-205.

ПРО МИСТЕЦТВО ПРИКАРПАТТЯ

Борис Кушнір. Митець Дмитро Пожоджук. — Тернопіль: Лілея, 2000. - 302 с.

Позаминулого року вийшла друком книга "Митець Дмитро Пожоджук", яку упорядкував Борис Кушнір. Це спроба узагальнити творчий доробок митця, розкрити його особистість.

Книга відкривається переднім словом упорядника, характеристикою багатогранної творчості Дмитра Пожоджука в мистецтві, фольклористиці, етнографії, журналістиці, публіцистиці, літературі та громадській діяльності. Б. Кушнір відзначає, що Д. Пожоджук прийшов в українську культуру досить давно і впродовж кількох десятиріч чарує шанувальників народного мистецтва своїми вишивками, писанками, виробами з бісеру, живописом, графікою. Його вишивки та писанки неоднарозово були виставлені в різних регіонах України, а також за кордоном. За 20 років (1979-1999) відбулося 49 персональних виставок митця.

Мистецька діяльність Д. Пожоджука високо оцінена: він заслужений майстер народної творчості України, лауреат літературно-мистецької премії імені Мирослава Ірчана та премії імені Івана Огієнка, відзначений також грамотами, дипломами, медалями.

На сторінках видання вміщено поезії, новели, нариси, публіцистичні твори, листування митця. У книзі також зібрано статті про Дмитра Пожоджука, подано перелік його персональних виставок та друкованих праць, деякі відгуки на виставки, бібліографічний покажчик.

Серед поезій особливої уваги заслуговує "Весілля у горах, весілля", де автор стверджує, що народні традиції, історія рідного краю, відтворені в кераміці, вишивках, піснях та інших видах мистецтва, передаються від покоління до покоління, зберігаються і продовжуються дітьми та онуками.

У виданні вміщені також нариси: "Гуцул, якого знає всенький світ", "Жінка з легенди", "Співець Гуцульщини", "Святий вечір в оселі старого гуцула", "Космацький соловейко", "Оселя "Чорногора" — центр української культури у Франції", "Заснули мальви біля хати...", "Експедиція фольклористів до Космача", "Бандури струни чарівні", "Там, де витають святі почуття", "Одарку Онищук визнала Україна".

Нарис "Гуцул, якого знає всенький світ" присвячений Антону Ясельському із Великобританії, який після довгих поневірянь приїхав туди з Гуцульщини. Туга за рідним краєм не покидала його. І пан Ясельський організовує у Великобританії товариство "Гуцульщина", яке фінансово допомагає видавати журнали "Гуцульщина" та "Гуцулія" в Канаді й США. А коли А. Ясельський почув, що в його рідному Жаб'ї видаватиметься журнал "Писанка", "то вирішив всіляко сприяти цьому першому на Гуцульщині журналу. Бо ж він гуцул, він — син цих гір, якого нині знає всенький світ. А ще — він все своє життя був і залишається українцем, хоч там, у Великобританії, їх лиш жменька..." (с. 43).

Любов до рідного краю, до Гуцульщини пронизує всі нариси Д. Пожоджука. Його герої зачаровані красою Гуцульщини, особливо селом Космач. На все життя полюбив цей чарівний куточок Карпат молодий співак зі Львова Левко Цимбал.

Із великим хвилюванням читаємо нарис "Жінка з легенди" — розповідь про поетесу з Покуття Орисю Яхневич. З восьми років дівчина була тяжкою недугою прикута до ліжка. Але добрі люди — педагоги, місцеві журналісти, школярі підтримували Орисю морально, допомогли закінчити середню школу. З ранніх років вона полюбила вірші, мріяла стати поетесою. Глибоко зворушують рядки: "Але як писати? Почала зубами. Уявіть собі, яку силу волі треба було мати, який незламний дух! Це ж у неї, Орисі Яхневич, нам усім треба учитися жити, любити, бути людиною. Це ж у неї, яка по-справжньому так і не зазнала людського щастя" (с. 52).

Нарис "Співець Гуцульщини", присвячений художнику Григорію Смольському. У Криворівні, зазначає автор, Г. Смольський намалював цілу низку картин, пов'язаних із перебуванням на Гуцульщині Івана Франка. Всі ці кар-

тини склали в 1982 році персональну виставку митця під назвою "Стежками Івана Франка".

У 1925 році Г. Смольський вперше відвідав гуцульське село Космач на Косівщині. У Космачі Г. Смольський створив понад 500 кращих своїх картин, зібрав надзвичайно багато цікавих матеріалів з історії села, чимало пісень, легенд, переказів. Серед них найбільшу увагу митця привернули ті, що були пов'язані з діяльністю опришка Олекси Довбуша, який загинув у цьому селі в серпні 1745 року. На основі зібраних матеріалів Г. Смольський написав повість "Олекса Довбуш".

У нарисі "Заснули мальви біля хати..." Д. Пожоджук розповідає про приїзд до Космача Володимира Івасюка.

У розділі "Публіцистика" вміщено такі статті як "Українська ввічливість — золотий скарб етнокультури", "Символіка української писанки", "Українське весілля", "Добро і негаразди в гуцульських народних колядках", "Проблеми і болі Космача", "Kosmacz oczami Oskara Kolberga", "Космацькій церкві — 280", "Різдво у Космачі: і радість нинішня, і біль минулих літ", "Космач — столиця гуцульського бондарства", "Великдень у комуністичних концтаборах Росії", "Танець у таборі остарбайтерів", "Будинок на Чорній горі", "Товариство "Вертеп" — носій подільської культури".

У статті "Українська ввічливість — золотий скарб етнокультури" автор зауважує, що українці споконвіків виявляли надзвичайну делікатність при зустрічі гостей. Традиція зустрічати гостей хлібом-сіллю на вишиваному рушнику, — найдорожчим, що вони мають, бажаючи при цьому всяких гараздів, — засвідчує високу культуру народу, його чемність, вихованість.

У статті "Космацькій церкві — 280" Д. Пожоджук описує історію будівництва, а потім знищення церкви святої Параскеви у Космачі. Автор відзначає, що церква була збудована в 1718 році. На будові працював і ватажок карпатських опришків Олекса Довбуш. Він, як відзначає автор, давав гроші на будівництво церкви. Це був справжній музей народного мистецтва, святиня, що берегла пам'ять про відважного гуцульського опришка-героя.

До Космача часто приїздили на відпочинок письменники, художники, артисти. Вони завжди милувалися космацькою церквою святої Параскеви. Микола Колесса, видатний композитор і професор Львівського вищого музичного інституту ім. М.В. Лисенка, нещодавно згадував, як він з батьком Філаретом Колессою під час відпочинку в Космачі часто ходили до церкви святої Параскеви, милувалися її дивовижною красою.

Надзвичайно велике значення і мистецьку цінність мав іконостас із церкви преподобної Параскеви. Але трапилося так, що цей святий скарб гуцулів у грудні 1963 року був вивезений із Космача до Києва на кіностудію імені Олександра Довженка для зйомок кінофільму "Тіні забутих предків".

Автор статті зауважує: "Минав час. Знімання фільму "Тіні забутих предків" завершилось. Іконостас до Космача не повертали. Космацькі гуцули забили тривогу. Та марно. Мовчав Київ, мовчав Івано-Франківськ, мовчав Косів".

На захист космацької церкви преподобної Параскеви стали визначні українські діячі — насамперед Олесь Гончар, Дмитро Павличко, академік Петро Тронько... Проте іконостас до Космача ніхто й не збирався повертати.

Минають літа, а космачани і понині бережуть пам'ять про свою святиню — церкву святої Параскеви, мріють відбудувати її.

Тяжкі випробування жителів Космача на засланні в Сибіру описані в статті "Великдень у комуністичних концтаборах Росії". Зокрема, автор подає спогади своїх земляків про те, як вони святкували Великдень далеко від рідної домівки.

У публікації "Танець у таборі остарбайтерів" Д. Пожоджук змальовує творчий портрет талановитого українського танцюриста, співака й художника Анатолія Кравченка. На його долю випали тяжкі поневіряння в німецьких концтаборах, але він не втрачав оптимізму. Після війни А.Кравченко створює в Парижі чудовий український балет, з успіхом концертує в Європі, їде до Ізраїлю. А. Кравченко, відзначає автор статті, людина всебічно обдарована. Він пише пісні — і слова, і музику, багато з яких вже стали народними, співає. З п'яти років почав малювати. Спочатку малював натюрморти, портрети, пейзажі аквареллю, а нині віддає перевагу олійним фарбам. Картини А. Кравченка охоче купують до своїх колекцій не лише українці, а й англійці, французи, німці, італійці, японці. А ще він робить скульптури танцю.

Балет і малярство злилися воєдино.

У кожній публікації Д. Пожоджука розкривається історія українського народу, його досягнення в мистецтві, мрії та сподівання. Українська нація, відзначається в статті "Товариство "Вертеп" — носій подільської культури", дивує весь світ своєю працелюбністю, своєю культурою і мистецтвом. Особливо народним мистецтвом і звичаями, які не мають аналогів у світі.

І нині проводиться значна робота по відродженню народних традицій і звичаїв. Особливо слід згадати діяльність товариства "Вертеп" із Тернополя. Ще в 1988 році, напередодні Різдвяних свят, студенти Тернопільського пединституту вирішили підготувати Різдвяний "Вертеп". Молодь вивчала колядки і щедрівки, заглиблювалась у їхні історичні корені. І зазвучали колядки в центрі Тернополя. Спинялися перехожі, дякували хлопцям і дівчатам, що відродили українську народну традицію.

Як відзначає Д. Пожоджук, товариство "Вертеп" робить посильний внесок у відродження української культури. Воно заслуговує найвищої похвали, а його досвід у збиранні народного одягу, фольклорних скарбів українців вартий не тільки глибокого вивчення, а й масового поширення на інші терени України.

У публікації "Космач — столиця гуцульського бондарства" автор зауважує, що мистецтвознавці мало уваги приділяють вивченню архітектурних споруд, різьбярства, ложкарства і ліщиноплетіння в Космачі, і звичайно, бондарства. На його думку, бондарство було одним із найдавніших і найбільш поширених на Гуцульщині деревообробних допоміжних занять. У Космачі наприкінці XIX і на початку XX століття працювало більше бондарів, ніж по всій Гуцульщині разом узятих. Вироби космацьких майстрів, передусім мініатюрні пасківці, коновочки, боклажки, прикрашені паленою різьбою, були відомі у Відні, Варшаві та Кракові, у Празі.

"А хто продовжить споконвічні традиції космацьких бондарів завтра? Чи візьметься за це ремесло молодь?" (с. 184) — запитує автор.

Окремим розділом подано листування митця з друзями, шанувальниками мистецтва та різними мистецькими організаціями.

У статтях Б. Кушніра ("І писанка оранжево горить"), Юрія Атаманюка ("Митець — який чарує світ"), Патріна Бенуа ("Українець, що викликає дощ..."), вміщених у розділі "Про митця", дається висока оцінка заслуженому майстрові народної творчості України Д. Пожоджуку.

Ю. Атаманюк зауважує, що із здобуттям Україною незалежності Д. Пожоджук відродив писанкарство в Україні. З його ініціативи 1992 року в Івано-Франківську проведено Перший всеукраїнський конгрес писанкарів, а в Києві — Перший міжнародний з'їзд писанкарів. У Київ з'їхалися талановиті писанкарі та дослідники писанкарства з усіх областей України, а також із Канади, Франції, США, Польщі, Великобританії, Німеччини. Виставки його писанок проводились у Франції, Італії, Німеччині, Великобританії, Польщі (с. 271).

У статтях Володимира Качкана ("Гори на полотні"), Наталі Урсул-Яворської ("Сонячні Дмитрові взори — квіти Чорногори"), Святослави Роденської ("На сповідь — до Кобзаря") розкривається талант Д. Пожоджука як вишивальника.

Як зазначає С. Роденська, мистецька палітра Д. Пожоджука багатогранна, його вишивка та писанкарство заслуговують найвищої оцінки.

Вся творчість Д. Пожоджука пройнята любов'ю до рідного краю, гордістю за його талановитий народ, бажанням відродити народне мистецтво, традиції і звичаї українців. Полонять душу, чарують серце вишивки та писанки народного умільця тільки йому притаманними формами орнаменту, яскравістю барв, що увібрали красу його рідної Гуцульщини.

Оксана ЮЗЕФЧИК

м. Київ

УНІКАЛЬНА ЗБІРКА НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЧЕРНІГІВЩИНИ

У Чернігові накладом 1000 примірників вийшла збірка народних пісень у записах Валентина Дубравіна (1933-1995). В Україні багато хто пам'ятає цю людину — ученого, педагога, просто сильного й незламного чоловіка, який переміг свою незрячість, ставши провідним науковцем, Музикантом із великої літери.

Багато записів народних пісень зробило подружжя Дубравіних на Сумщині. Останні півтора десятиліття вони мешкали в Ніжині, на чернігівській землі, — і доклали неабияких зусиль до вивчення етнокультури цього регіону.

...Так, Чернігівщина нині, як і завжди, зовсім незнана, вічно незнайома, і нова. Етнічно нещільна, розітнута Десною на дві мовні зони, де на півдні вам скажуть, що це "льовко", а на півночі укажуть дорогу "на Коруковку прамо". Розіпнута на власній сільській переважності, на нерозвинутій промисловості, на залізничній гілці "Щорс-Ворожба", де тихохідний дизель возить хліб і часом вирушає навіть раніше, ніж передбачено розкладом, на крутянській цибулі і ніжинських огірках. Звеличена й піднесена у своїй історії: церковцею в Лемешах обіч київської траси, де спочивають Розумовські, козелецькими соборами у стилі українського бароко; ніжинськими монастирями, які вже приймають, нарешті, своїх перших мешканців; чернігівською Лаврою... Чернігів і нині зустрічає, нависаючи з валу синьо-білою виструнченою Катерининською церквою, Спаським та Борисоглібським соборами, один з яких старший навіть за Софію Київську. Та й інші міста й містечка Чернігівщини не менш цікаві, хоч і занедбані часом до неможливості: давня гетьманська столиця Батурин, великий залізничний вузол Бахмач, майже російська Семенівка, майже білоруська Городня, майже полтавська Варва...

Та все ж регіон це переважно сільський. А отже — воля й величезне поле діяльності для фольклористів та етнографів. Та от дивина: Чернігівщина з цього погляду вивчена явно недостатньо — тут докладали зусиль Павло Чубинський та Михайло Драгоманов, Борис Грінченко і Хведір Вовк, Філарет Колесса та Климент Квітка... Але все якось не виходило так, як у Гната Танцюри, що все життя присвятив подільським носіям фольклору; маємо нині порівняно невелику кількість чернігівських записів, які б повно, а головне — різноманітно, відтворювали стан справ, тобто стан збереженості фольклорних пластів на Чернігівщині.

Видана збірка народних пісень унікальна. Найперше приваблює якраз її академічність. Непорушність, так би мовити. Ніби й не було соціальних катаклізмів останнього десятиліття. Так видавали збірки народних пісень в Україні 30-35 років тому — виважено, фундаментально, з усвідомленням того, що минає все — а народна пісня лишається вічною. Нині ж, у захитаному світі, все частіше закрадається сумнів: а чи такий уже незаперечний даний культурний шар? І чи не призвели "вторинні форми" до прискорення відмирання форм первинних; чи вічно триватиме процес передачі народної пісні від покоління до покоління, від бабусі до внучки; чи допоможуть справі збереження "аутентичні" колективи грамотних і розумних городян — адже, кажуть у народі, "гірша відьма учена, як родима". Валентин Володимирович Дубравін це прекрасно знав і розумів: тому зустрічаємо в його збірці поряд зі справжніми раритетами новіші пісні, поряд зі старими виконавцями — дівчат та навіть дітей. І то закономірно — бо є відображенням реальної ситуації побутування народної пісні в сільському середовищі.

Різноманітний жанровий склад "Пісень Чернігівщини": дуже рідко зустрічаються нині в Україні масляні пісні, майже ніколи — спасівські. А в дубравінській збірці кілька є. Надзвичайно повно представлена весільна традиція Чернігівщини — від велично-поважних коровайних до сороміцьких дражнилок. Вельми об'ємний розділ ліричної не обрядової пісенності.

Унікальна й сама постать В.Дубравіна. Валентин Володимирович знав, здається, все. Професор, видатний музикознавець, фольклорист, людина енциклопедичної обізнаності, він, цитуючи напам'ять сторінки шедеврів світової літератури, не терпів найменшої неточності, дратувався через будь-який вияв халтурного напівпрофесіоналізму, враз ставав знущально-безжальним.

Спадщина В.Дубравіна значна, бо важко перерахувати, скільки ненадрукованого ще є в архіві вченого. Йде мова про тридцять тисяч записів... Мені пощастило кілька років працювати разом із Дубравіними, бувати у них вдома, бачити велетенські стоси нотного паперу, прислухатися до їхньої спільної роботи.

Кілька теплих слів хочеться сказати на адресу Голови Чернігівської облдержадміністрації Миколи Петровича Бутка. Цей поважний державний муж знаний у себе в регіоні як великий шанувальник народного мистецтва, опікун музейної культури — і за це йому велике спасибі. Також зазначу, що й максимально повне видання записів В.Дубравіна, що намагається нині зробити його дружина Валентина Григорівна, потребує солідної спонсорської підтримки, а часом — просто розуміння тієї великої праці.

Ми багато говоримо нині про екологію культури — а це ж те, що називається в західних сусідів "культурною антропологією". Ми хочемо глобалізації і боїмося її, боїмося розчинитися, втратити національну ідентичність. За такого стану речей подібні оази народної мудрості одночасно є і рятівним колом від розчинення, і складовими того внеску, який не соромно укласти до нової культурної спільноти. Материк же Чернігівщина досі чекає на своїх дослідників; дубравінська праця — камінець у фундамент цієї величної будівлі.

Олена ЧЕКАН

м. Київ

КНИЖКА ПРО НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ

Нариси до історії українського народного танцю / Укладач В.К.Купленик. — К., 2001.

Ця книжка містить унікальні матеріали з історії національного танцювального мистецтва, які здебільшого досі не були відомі широкому загалу. Крім того читача зацікавлять оригінальні погляди автора на розвиток української хореографії, на походження окремих танців і танцювальних жанрів тощо.

В.К.Купленик багато років присвятив вивченню національної хореографічної спадщини, використавши значну кількість праць вітчизняних і зарубіжних етнографів та фольклористів, творів художньої літератури, в яких містяться описи різноманітних танців і свят.

Структура "Нарисів" розкриває основні напрямки творчого пошуку автора і свідчить про різноманітність його дослідницьких інтересів. Книга містить розділи, присвячені проблемам походження та історії побутування запорозького танцю "Козак", впливу українського театру і його визначних діячів на розвиток національної хореографії, аналізу народного танцю в етнографічних розвідках В.Герасимчука і В.Гнатюка. Окремими розділами подано матеріали до словника українських народних танців та уривки-описи танцювальних свят із творів І.Котляревського, Т.Шевченка, І.Нечуя-Левицького, М.Гоголя, М.Макаровського, В.Забіли, П.Куліша, Г.Данилевського та ін.

Значний інтерес становить укладений автором список рекомендованої літератури, який містить, окрім робіт відомих вітчизняних дослідників танцювального мистецтва, й праці зарубіжних етнографів та фольклористів — Л.Голембйовського, О.Кольберга та ін.

Глибокий і вдумливий дослідник, небайдужий до проблем національної культури, В.К.Купленик не міг залишити у своєму посібнику поза увагою суперечності, які існують сьогодні в розвитку хореографічного мистецтва в Україні. Значний досвід практичної та методичної роботи у галузі хореографії дозволяє йому стверджувати, що розвиток теорії танцювального мистецтва в нашій державі відстає від хореографічної практики і, мабуть, не відповідає достатньою мірою її потребам.

Проблеми, на яких наголошує у зв'язку з цим автор, можуть, на нашу думку, визначати нові перспективні напрями наукових і мистецтвознавчих хореографічних досліджень, зокрема тих, що стосуються історії розвитку національного танцювального мистецтва: аналізу і опису традиційних українських народних танців; створення їх повного переліку й словника; укладання розгорнутої бібліографії праць з різних проблем національної хореографії; вивчення творчості видатних українських хореографів — М.Соболя, П.Вірського та ін.

Головною метою, яку ставив перед собою автор "Нарисів" і якої, безперечно, досяг, є ознайомлення фахівців і аматорів у галузі танцювального мистецтва з джерелами і традиціями української хореографії, що допоможе їм твердо триматися у своїй роботі тієї мистецької достовірності, без якої неможлива творча діяльність.

Збірник може бути корисним не лише для фахівців-хореографів, але й для усіх, хто цікавиться проблемами національної культури і мистецтва України.

м. Київ

Олег ОТИЧ

СВІТОВИЙ КОНГРЕС ЦИМБАЛІСТІВ У ЛЬВОВІ

Богдан СЮТА

Протягом чотирьох жовтневих днів 2001 року Львів був справжньою столицею світового цимбального мистецтва. І справа не лише в тому, що Львів давно визнаний як один із провідних центрів цимбального виконавства в Україні. Саме тут з 20-го по 23-тє жовтня за підтримки обласної державної адміністрації проходив Шостий світовий конґрес цимбалістів. Представники двадцяти чотирьох країн, що є членами Світової асоціації цимбалістів, приїхали до стародавньої галицької столиці, щоб зустрітися, обговорити і, наскільки можливо, вирішити насущні проблеми цимбального мистецтва у світі.

У роботі конґресу взяли участь понад 100 учасників — виконавців, композиторів, музикологів, майстрів музичних інструментів, аматорів цимбального мистецтва, представників преси. А проходили зустрічі в найпрестижніших залах Львова: у концертному залі ім.С.Людкевича Львівської філармонії, Львівському Палаці мистецтв та одному з корпусів Львівського історичного музею — славетному палаці Корнятка.

Відкрила роботу конґресу вітальним словом Президент Світової асоціації цимбалістів Вікторія Геренцар на урочистій зустрічі делегатів та учасників, після якої розпочала роботу наукова конференція на тему "Цимбали на межі тисячоліть". У ній взяли участь близько 70 учасників, що заслухали й обговорили понад півтора десятка доповідей. Треба відзначити високий науковий і орґанізаційний рівень проведення цього заходу. Всі доповіді були добре підготовані і належним чином виголошені. До початку роботи конференції зусиллями голови оргкомітету конґресу, єдиного члена Світової асоціації цимбалістів від України, заслуженого діяча мистецтв України Тараса Барана було укладено та видано презентативний науковий збірник праць українською і анґлійською мовами, присвячений проблемам розвитку цимбального мистецтва у різних країнах на сучасному етапі (автори — відомі вчені-музиканти із країн Європи та Азії). До початку роботи конґресу був приурочений також вихід з друку іншого двомовного (українською й анґлійською мовами) наукового видання — "Цимбаліст Тарас Баран", у якому, окрім ряду цінних статей на теми розвитку цимбальних літератури, нотозапису та виконавства, видруковані тексти семи оригінальних творів для цимбалів українських авторів у науковому й виконавському редаґуванні відомого українського цимбаліста. Особливий інтерес присутніх та гостру і продуктивну дискусію викликали виступи Тараса Барана (Україна) про проблеми фіксування цимбальних творів та Рейнгарда Таффернера (Німеччина) про культурологічний аспект дослідження мистецтва цимбальної гри у світі. Увечері того ж дня за повного аншлаґу в Концертному залі ім.С.Людкевича відбувся ґала-концерт, що його відкрив гімн цимбалістів (написаний львів'янином Богданом Котюком) в урочистому виконанні секстету духових інструментів. По закінченні ґала-концерту у супроводі симфонічного оркестру виступили голова Світової асоціації цимбалістів В. Ґеренцар (Угорщина), М. Сассон (Ізраїль), М. Будінський (Словаччина) та Т. Баран (Україна). Особливо ж цікавими виявились виступи словацького й українського виконавців. Адже перший виступив із віртуозним концертним твором українського композитора С. Гайденка "Циганіада", а другий презентував блискучий Концерт для концертних цимбалів із симфонічним оркестром Дезидерія Задора, створений 1982 року. Тривалі овації переповненої зали стали найкращим виявом пошани високому мистецтву майстрів цимбальної гри.

Погідного недільного ранку в українському кафедральному соборі св. Юра відбулася урочиста Служба Божа на честь учасників конґресу, по закінченні якої розпочалися концертні виступи делеґацій. Було орґанізовано по три концертні виступи щодня (з перервами для харчування, наукових дискусій та культурної проґрами). Цікавою знахідкою орґанізаторів було влаштування попарних виступів для музикантів різних країн. Так в безпосередньому сусідстві змогли зустрітися на концертній естраді митці з Австралії і Швейцарії, Білорусі і Мексики, Голандії й Ізраїлю, Великобританії і Франції, США й Китаю, Сінґапуру і Туреччини, Німеччини й

Молдови, Лівану і Чехії, Словаччини і Фінляндії, Австрії і Угорщини. Треба сказати, що зацікавлення цимбальним мистецтвом та цимбалознавчою думкою України виявились настільки великими, що багато делеґацій поборовши свої вагання, таки прибули в Україну в найбільш презентативному складі, а в делеґації Китаю було навіть троє дітей віком 9-11 років.

На заключному засіданні конґресу було ухвалено резолюцію, у якій відзначено великий поступ цимбального мистецтва у сучасному світі і в Україні зокрема, а також зазначено необхідність подальшого розширення як самої асоціації, так і форм її роботи. Було ухвалено також рішення про проведення наступного конґресу Світової асоціації цимбалістів у Швейцарській конфедерації.

На завершення хочу зазначити, що цей захід іще раз підкреслив високий авторитет і вагу українських митців, мистецтвознавців та культурологів у світовому мистецькому співтоваристві і, можливо, заслужено привернув трошки більше уваги до проблем розвитку музики, виконавства й музикознавства наших урядових мужів, аніж вони до цього могли їм приділити.

м.Київ

ВИРОБИ НАРОДНИХ МИТЦІВ ПОДІЛЛЯ

Ніна ЗОЗУЛЯ

Ткання полотна було одним із найпоширеніших занять населення Поділля.

До початку 50-х років XX століття майже кожна селянська родина мала ткацький верстат і забезпечувала свої потреби в тканині і частково в одязі.

Коноплі сіяли у першій половині квітня. Через декілька місяців вони дозрівали. У серпні починали вибирати плоскінь. Її в'язали в "горстки". Горстка складалась приблизно з двох "жмень". На деякий час ще залишали дозрівати "матірку". Матіркою називали коноплі з насінням. Пізніше їх теж вибирали, в'язали в горстки і сушили саме під хатою, бо стріха захищала від негоди. Висохлі коноплі молотили ціпами на подвір'ї. Частину насіння залишали для майбутнього урожаю, а з решти виготовляли олію, а також вживали до страв.

Коноплі обов'язково вимочували в річках, ставках для того, щоб краще відокремлювалося волокно. Плоскінь мочили влітку від 4 до 7 днів, а матірку — у вересні, від 6 до 14 днів. Щоб горстки не розпливалися по воді, їх загартовували і зверху закидали мулом. Вимочені коноплі витягували з води, висушували на березі у стіжках. Після нав'язували у в'язанку і несли додому.

Дочекавшись гарної сонячної днини, жінка приладнувала "бательницю" біля тину, ділила горстку на дві частини і била коноплі. Потім їх тіпали на терниці, відокремлюючи тверді частини від волокон. Тверді дрібні частинки називалися "терміть", а отримане пасмо волокон — "ручайка".

Ручайки "дергали" (тобто чесали) на великій щітці з великими металевими зубами, яку прив'язували до ослона чи лави. Це робилося для того, щоб цупке та ликувате волокно ставало м'яким, бо на гострих голках широкі пелюстки продиралися на безліч дрібних. При чесанні коротке волокно затримувалося на щітці, а довге, яке залишалося в руці чесальниці, вичісувалося вже щетинною щіткою і в'язалося в "кукли". З щітки збирали волокно, яке залишилось. Спочатку довше — отримуючи II сорт волокна — "миканку", потім коротше — "одерги", і найкоротше — "клоча".

На Поділлі пряли пряжу з куделі — часто це просто загострена палиця. "Куклу" розкладали на купки і накручували прядиво на куделю, притискаючи рукою, а потім закріплювали мотузкою. Таким чином куделя була готова до прядіння. Пряли двома способами: прядкою і веретеном.

Коли пряжа готова, її змотують на мотовило. Закріпивши початок нитки на розгалуженні, ведуть її згори вниз і знизу вгору через праву і ліву сторони нижнього бруска поперемінно. "Міток" на мотовилі мав чотири сторони. При рахунку до уваги бралась одна.

Готові мітки пропарювали в печі, бо вони були дуже жорсткі. Їх вмочали у воду, пересипали попелом (в основному з ясена, верби чи граба), вкладали у великі горшки, накривали і ставили в піч на гарячу черінь. По тому мітки "золили", щоб відбілити. Їх знову пересипали попелом і складали в "зільницю" — видовбана діжка без дна з навхрест закріпленими двома паличками замість нього. "Зільницю" ставили на цебер і поливали мітки гарячою водою, а зверху зав'язували рядном. Щоб вода не холола, в зільницю опускали час від часу розпечений шмат заліза чи камінь. Як мітки позолилися, їх складали в мішок і на санках везли полоскати до ополонки. Чисті мітки розвішували вимерзати на морозі. Після того мітки накладали на "віяжки" і мотали на клубок. Всі ці роботи були дуже кропіткі. Жінки, щоб веселіше працювалось, часто сходились до однієї хати, тобто збирались на "годенки". Разом і працювалось веселіше, і сільські новини обговорювались. Так готувалася необхідна кількість прядива. Основу снували на простій снувалці, яка складалася з 2-х вертикальних рам.

На цьому закінчувався весь підготовчий процес, коли вже безпосередньо слід було переходити до ткання.

У другій половині зими до хати заносили ткацький верстат. Ставили його в найбільш світлому місці, часто на покуті. Ткаля за допомогою двох помічників навивала основу на верстат. Спочатку навивали передній навій, один помічник крутив корбу, другий тримав і пропускав основу, а ткаля, взявши в руки "ритки" спрямовувала рівномірно основу на навій. На верхні коліщатка на ткацькому верстаті накладалося "начиння". Нитки основи присучувалися, тобто з'єднувалися, до ниток начиння і через отвори в берді прикріплювалися до заднього навою. А саме "бердо" закріплялося в "ляді", якою збивали полотно. Ремізки шнурками з'єднувалися з підніжками і можна було вже ткати. Ткаля, переступаючи з підніжки на підніжку, змінювала переплетіння ниток основи, а човником з намотаною пряжею на "цівку" перекидала уток. "Цівки", зроблені з гілочок бузини, мотали на спеціальному пристрої — "шпулярі".

Виготовлене таким чином полотно влітку білили на сонці. Шматки замочували разів 10 на день у річці і розстеляли на березі по траві. Так працювали з полотном ще близько двох місяців.

Білі, чисті шматки намотували на качалку, качали "рублем" і готові тугі "звої" складали у скриню.

Крім полотна, так само виготовляли всі інші вироби: рушники, скатерки, рядна, запаски, килими тощо. Тільки для цього використовували різну сировину, інакше снували основу, бралось інше начиння та була різна кількість підніжок. Від усього цього залежала техніка ткання, а звідси й орнамент.

*

"Художники святого серця" — так названо митців, які творять не за законами академізму, а за велінням серця принципами внутрішнього відчуття.

Таким був Іван Коваль із с. Кирнасівки Тульчинського району на Вінниччині. Народився в 1946 році. Прикутий тяжкою недугою з раннього дитинства до ліжка, він весь віддався малюванню. Помер у 2000 році.

Доброю порадницею йому була мама — Ксенія Семенівна.

Іван Коваль малював здебільшого аквареллю, прозорість і легкість якої найбільше відповідає його творчості. Він працював наполегливо і багато, але скільки ним намальовано, годі порахувати. Рідному селу майстер подарував цілу галерею, яка розташована у школі.

Для Музею народної архітектури та побуту України було створено 80 робіт, зокрема серія "Ткацтво Поділля" ілюструє повний процес виготовлення полотна: від сівби конопель до відбілювання його та качання у "звої". Вражає дивне поєднання сумлінної документальності з ліризмом.

м. Київ

КАРНАВАЛЬНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В РОСІЇ

Олександр КУРОЧКІН

Зізнаюся, що їхав у травні 2001 р. на карнавальну фієсту до Санкт-Петербургу з певним скепсисом і недовірою. Карнавал у Росії! Хіба це можливо? Усі знавці святкових традицій — В. Міллер, М. Бахтін, А. Гуревич, В. Маркевич, А. Мазаєв та інші одностайні в тому, що карнавал є продуктом західноєвропейської цивілізації та католицизму й в цілому не характерний для східних слов'ян. Звичайно, існують моменти, що зближують карнавал із православною Масляною чи різдвяно-новорічним святками, проте відмінностей значно більше.

Але в епоху глобалізації і конвергентного мислення кардинально змінюються не лише наукові парадигми, а й вся система життєвих відносин. Те, що вчора здавалося дивним і навіть неможливим, сьогодні стає об'єктивним фактом, який не можна не помічати. Саме тому заслуговує на увагу досвід організації сучасних міських карнавалів у Пушкіному (Царське Село) й Санкт-Петербурзі. Ознайомлення з ним, на наш погляд, може бути корисним для вітчизняних фахівців даного напрямку.

Карнавал у Царському Селі — колишній заміській резиденції російських імператорів, місці з чудовими ансамблями пам'яток архітектури і садово-паркового мистецтва, народився у 1995 році. З метою пожвавлення досить банального фестивалю "Місто муз" тут придумали ряд конкурсів, найбільш вдалими серед яких виявилися конкурси декорованих карнавальних балконів, пирогів (тортів), квітів, дорослих і дитячих оригінальних костюмів. Пізніше до них додали конкурси на кращий проект карнавальної маски й логотип карнавалу — і нове загальноміське свято запульсувало своїм життям. Щоб його спопуляризувати, довелося "сурмити" на повний голос: серед жителів Пушкіного було розповсюджено багато яскравих листівок і плакатів, але кращим засобом реклами виявилася місцева "Карнавальна газета", кілька випусків якої щорічно потрапляє до кожної поштової скриньки.

На думку досвідченого у збуренні колективного ентузіазму А. В. Луначарського, для успішного проведення кожного свята необхідні три основні передумови: піднесення мас, мінімум святкового настрою і талановиті організатори. У випадку з Царськосельським карнавалом вирішальним виявився, напевне, третій чинник — плідна співпраця дуже активного святкового менеджера Ігоря Гаврюшкіна і художнього режисера-постановника Дмитра Дмитрієва. Завдяки їхнім зусиллям вдалося сформувати команду професіоналів, знайти підтримку і розуміння в місцевої влади і, врешті-решт, забезпечити практичний успіх великого художнього і комерційного проекту. Самі себе І. Гаврюшкін з колегами жартома називають "карнавальними революціонерами", які роздмухують у Росії "пожежу світового карнавалу". За цією риторикою стоять реальні практичні справи. На базі карнавалу у Пушкіному виріс "Царськосельський фонд розвитку культури", який надає методичні поради і комерційні послуги щодо проведення великомасштабних свят і масових видовищ по всій території Росії.

Царськосельський карнавал за 7 років свого існування здобув визнання тому, що його організатори зуміли вирішити ряд важливих завдань: створили свято, "де не спостерігають, а беруть особисту участь", залучили місцеві творчі сили і колективи, придумали і запровадили особливі "пушкінські" ритуальні дійства, навчилися узгоджувати художні ідеї з можливостями їхнього матеріального втілення. Відзначимо, що Царськосельський карнавал став полігоном, де відпрацьовується сучасна модель самоокупності свята. Якщо в перші роки левова частка інвестицій надходила з міського бюджету, то сьогодні йдеться вже про те, щоб допомагати у його наповненні.

Сценарій царськосельського свята щоразу змінюється, але в ньому визначилися деякі стабільні ігрові елементи. До них належить, зокрема, церемоніал відрізання краваток

керівникам місцевої адміністрації, який символізує тимчасовий перехід влади у руки "веселого і доброго народу". Постійним атрибутом став і дідусь-паровоз, який у день карнавалу з великим почтом костюмованих персонажів прибуває до Пушкіного з Петербургу. Це пам'ятний історичний рейс на згадку про відкриття першої російської залізниці у 1837 році. До обов'язкових компонентів належать також грандіозний феєрверк і світло — піротехнічне шоу на дзеркальних ставках Єкатерининського парку.

Щороку карнавал прагне змінити своє обличчя, для чого продумується якась основна постановочна акція, яка задає тон усій художній програмі. Такою у 1997 році стала "Велика карнавальна революція" — пародія на Жовтневу революцію 1917 року з неодмінними матросами і "Авророю". Карнавал 1999 року проходив під девізом "Похорон тисячоліття", в ході якого зі сміхом прощалися з усім тим, що заважало людям побудувати цивілізоване суспільство.

Радянське заорганізоване свято слабо задовольняло потяг громадян (особливо дітей і молоді) до особистої творчості та ініціативи. Враховуючи цю обставину, карнавал у Царському Селі базується на запрошенні до імпровізації й виявленні нерозкритих художніх потенцій. У різний спосіб вони реалізуються у головних театралізованих видовищах карнавальної програми, якими є: "Велика карнавальна процесія" вулицями і бульварами міста, блазнівський мітинг на площі з гаслом "Вся влада карнавалу!", вибори карнавальних монархів — "царя" і "цариці", перегони царських колісниць і багато інших, розкиданих по центру міста конкурсів, концертів, ігрових майданчиків, дискотек і атракціонів. Головний сенс усіх цих заходів — розбудити творчість непрофесіоналів, спостерігати яких не менш цікаво, ніж професійних акторів.

Обов'язкова прикмета кожного карнавалу — яскраві, вибагливі й художньо виразні маски та костюми. Враховуючи відсутність сталої місцевої традиції, процес їх творення у Пушкіному стимулюється подарунками і призами, які вручаються тут же на святі за рішенням фахового журі. Винагороди для переможців досить вагомі (туристична путівка до Європи, телевізор, відеомагнітофон тощо), а тому конкуренція гостра й претендентів дуже багато. Окремо проходять змагання на кращу карнавальну парасольку і в номінації "Дог — карнавал" (конкурс собак і їхніх господарів на краще святкове вбрання).

Серед карнавальних образів, які найчастіше потрапляли на очі, крім обов'язкових скоморохів, усіляких ельфів і гномів, можна згадати бравих стрільців, гвардійців і гусарів у військових строях від Олексія Михайловича до Миколи II, а також відомих пушкінських героїнь від Тетяни Ларіної до Пікової Дами. З'являлася в натовпі й постать самого геніального Поета, яка на час свята сходить з п'єдесталу місцевого пам'ятника. Легко впізнавалися масковані двійники Петра І, В.Леніна, М.Горбачова та інших державців і вождів, імена яких вкарбовані в історію.

Поруч зі складними, ретельно виконаними костюмами на святі не бракувало й масок-експромтів, створених нашвидкуруч за допомогою чудернацьких капелюхів, різнокольорових паралонових вух, носів та перук. Всі ці карнавальні атрибути продавалися буквально на кожному перехресті вулиць. Святковий настрій допомагали створювати і спеціальні візажисти-гримери, які пропонували всім бажаючим розмалювати обличчя чудернацькими візерунками. Потрапляючи у натовп таких незвично вбраних і декорованих, охочих до веселого спілкування людей, неодмінно й сам переймаєшся доброю енергетикою.

Таким чином, експеримент щодо поєднання західноєвропейських моделей відпочинку і розваги з сучасними російськими реаліями в цілому можна вважати вдалим. Звичайно, Царськосельському карнавалу (а точніше, святу карнавального типу) важко рівнятися і масштабами, і багатством з його славнозвісними предтечами у Венеції чи Кельні. Але головне, що нове свято сприйняли і визнали жителі Пушкіного, які сподіваються з його допомогою підвищити привабливість міста як туристичного центру.

Петербург із XVIII ст. славився своїми придворними і публічними маскарадами. Але

перший міський карнавал тут відбувся 27 травня 2001 року як нова ініціатива у рамках відзначення традиційного дня народження Північної столиці, якій у 2003 році виповниться 300 років. Карнавал, що готувався з прицілом на цю круглу дату, поки що виявився блідим і нецікавим, хоча ним опікувалася та ж сама амбітна команда царськосельських організаторів масового дозвілля.

Головна причина невдачі карнавального експерименту в Пітері, на нашу думку, полягає в неготовності громадян багатомільйонного полісу бути його активними учасниками. Навіть широкомасштабною рекламною кампанією тут важко щось змінити. За 70 років "диктатури пролетаріату" людей привчили бути слухняними статистами, які співають, танцюють, крокують і виголошують гасла лише за вказівкою згори. А веселитися розкуто та ініціативно, до того ж без ексцесів і варварства, як личить свідомим членам вільного суспільства, не маючи відповідного досвіду, виявляється, зовсім непросто.

Ще одна причина невдачі зумовлена тим, що масштаб святкової події не був узгоджений з масштабами міста: незначна кількість убраних по-святковому карнавалістів буквально загубилася на величезному просторі Двірцевої площі, а багатотисячний натовп на ній замість того, щоб співати і танцювати, як помітили петербурзькі газетярі, перетворився на три колосальні черги: за пивом, чаєм і до біотуалетів. Сама ж карнавальна процесія, яка складалася з 30 колон, що представляли усі райони міста й деякі комерційні структури, дуже нагадувала радянські першотравневі демонстрації, хоча гумористично-сміхових елементів у ній, на щастя, було більше.

Незважаючи на явні недоліки і прорахунки, варто з увагою поставитися до перших спроб натуралізувати традиції західноєвропейського карнавалу на російському ґрунті. Час покаже, що це: данина моді чи позитивна тенденція. І.Гаврюшкін і його однодумці оптимістично вважають, що саме карнавал може стати тією поживною закваскою зі сміху, ініціативи і творчості людей, на якій зростатиме нова святкова культура Росії.

Треба підкреслити, що кілька років тому Росія офіційно увійшла до Асоціації європейських карнавальних міст (FECC), яка виникла у 1981 році. Її мета — світове визнання значущості культурної спадщини, яку репрезентують собою карнавальні свята. Якщо раніше організація переважно орієнтувалася на Західну Європу, то після розпаду СРСР почалося активне залучення нових членів із країни колишнього соціалістичного табору. За останнє десятиліття до FECC приєдналися, крім Росії, такі держави: Хорватія, Словенія, Боснія-Герцеговина, Македонія, Польща, Румунія, Болгарія, Латвія, Литва, Білорусь.

Україна поки що не належить до цього списку. Як і на інших напрямках політики, економіки, культури, ми "поспішаємо" у Європу дуже повільно, залишаючись за бортом багатьох цікавих міжнародних проектів та ініціатив. Чи не час вже Україні постукати у двері європейського карнавалу?

Наше пострадянське суспільство все ще перебуває у стані глибокого ідеологічного шоку, переживаючи крутий поворот історії від "розвинутого" соціалізму до "цивілізованого" капіталізму. Важку хворобу треба лікувати сильнодіючими засобами. Одним із них, ймовірно, може бути і карнавал. Карнавальні ін'єкції та пілюлі потрібні нашій закомплексованій тоталітарній свідомості. Навчаючись самоорганізації та ініціативі у процесі творення свят карнавального типу, ми вчитимемося справжній демократії, яка дозволить швидше побудувати суспільство вільних людей.

м.Київ

Український традиційний костюм. Наддніпрянщина. Друга половина XIX — початок XX ст. Ілюстрації до історико-етнографічного атласу України. Реконструкція, малюнки та текст наукового співробітника ІМФЕ НАН України Ніколаєвої Т.О.

Як уже говорилося в попередньому номері журналу (НТЕ. — 2001. — № 5-6. — С.129), у своїй основі традиційний костюм населення Наддніпрянщини базується на спільності рис, властивих культурі українців у цілому. Разом з тим у межах регіону спостерігається місцева специфіка, що дає підставу для виділення локальних комплексів вбрання конкретних районів Наддніпрянщини. Найдовше ці особливості зберігаються у жіночому традиційному вбранні, реконструкції якого розроблені автором на підставі зібраного польового матеріалу.

Найбільше локальні особливості простежуються у народному традиційному костюмі Лівобережжя та Правобережжя Дніпра. Це — наявність окремих елементів вбрання (наприклад, більш широкого побутування керсетки на Лівобережжі), колорит вишивки сорочки (монохромний — білий по білому — на Лівобережжі і двоколірний — червоний та чорний — на правому березі), особливості крою, пропорцій, способів ношення тощо.

Виразними локальними рисами позначена і північна, лісова смуга Київського та Чернігівського Подніпров'я. Традиційний костюм Наддніпрянського Полісся довше зберігає автентичні, ранньослов'янські риси, самобутні деталі одягу, старовинний крій, техніку виконання, мотиви і колорит орнаменту.

Центральна Київщина, Черкащина, Південна Чернігівщина, Переяславщина (Середня Наддніпрянщина) вирізняються розмаїттям крою, матеріалами і художнім вирішенням елементів вбрання; багатством і вишуканістю, композиційною досконалістю традиційних комплексів одягу.

У традиційному костюмі населення Дніпропетровщини, частини Полтавщини простежуються історично зумовлені поліетнічні елементи в орнаментиці, деталях, функціональних особливостях вбрання.

Мал. І. Святковий дівочий одяг Полтавщини. Друга половина XIX ст.

До комплекту входять: сорочка, плахта, запаска, керсетка, пояс, святковий головний убір, чоботи, нагрудні прикраси й сережки. Сорочка з лляного відбіленого полотна із суцільнокроєним станом ("додільна"); плечова вставка ("уставка") пришита по пітканню. Рукав, уставка і поділ оздоблені характерною для Полтавщини ажурною вишивкою "білим по білому", технікою вирізування, гладдю, настилуванням. Для вишивки використовувалась біла або ледь підфарбована лляна або конопляна нитка, що утворює вишуканий світлотіньовий ефект.

Поясний (стегновий) одяг — святкова, "повна" ("з крилами") багатоколірна клітчаста плахта; однoплатова однотонна запаска — "попередниця" та орнаментований рослинним малюнком яскравий пояс — виконані з вовняних різнокольорових ниток.

Нагрудний одяг — керсетка, характерної для Полтавщини подовженої форми, пошита з дорогої купованої ("крамної") тканини. Пройма, горловина та низ керсетки оздоблені плисовими обшивками. Права пола прикрашена аплікацією з плиса у вигляді складної орнаментальної композиції — "левадки". Такий художній прийом оформлення керсетки побутував саме на Полтавщині.

Вінкоподібний головний убір дівчини — "лопатушка" складався із задрапованих та закріплених на жорсткій основі яскравих барвистих шовкових стрічок. Поверх останнього

додавався вінок з живих або штучних квітів, ззаду закріплювалась велика кількість яскравих шовкових стрічок, які спадали по спині.

Основу комплекту прикрас складала значна кількість коралів, до яких додавалася низка смальтового намиста, намиста з перлів, а також з'єднані між собою срібні або золоті дукачі та ланцюжок з хрестиком. Прикраси були логічним завершенням композиції костюма, надаючи йому гармонії пропорцій, ритму, пластики і колориту.

Взуття — жовті або червоні сап'янові чоботи на "підборах".

Мал.2. Святковий дівочий традиційний одяг.
Село Лихоліти Чорнобаївського району Черкаської області. Друга половина XIX ст.

У реконструкціях жіночого та дівочого традиційного одягу с.Лихоліти Чорнобаївського району Черкаської області (мал.2-5), здійснених на підставі зібраного автором польового матеріалу, проілюстровано зміни, що відбуваються у народному вбранні в другій половині XIX — на початку XX ст. На цей час припадає поступова заміна матеріалів і елементів одягу хатнього виробництва купованими мануфактурними, а з часом фабричними товарами. Сорочка шиється з купованої бавовняної тканини. Розпашний (нашитий) поясний одяг замінюється спідницями міського типу. Традиційні мотиви і композиції вишивок сорочки доповнюються модними на той час надрукованими в періодичних журналах зразками орнаменту. Прискорюється розвиток крою нагрудного і верхнього одягу. Довше зберігається традиційний комплект прикрас та головних уборів.

Весь одяг, крім керсетки, виконано ручною технікою з домотканих матеріалів.

До комплекту входять: сорочка, плахта, запаска, керсетка, пояс, стрічки, нагрудні прикраси, чоботи.

Додільна (не відрізна в талії) сорочка виконана з вибіленого тонкого полотна. Суцільнокроєний рукав пришитий по основі стану сорочки. Рукав, передпліччя та поділ вишиті червоною та чорною бавовняною "заполоччю" — технікою "гладь". Святкова плахта, запаска і пояс вироблені з тонких вовняних різнокольорових саморобних ниток. Керсетка пошита з дорогої "крамної" тканини. Голова дівчини прикрашена стрічками та квітами. Нагрудні прикраси складаються з коралів, перенизаних срібними "рифами", а також срібного ланцюжка з маленькими дзвіночками ("бовтицями"), розмальованими різнокольоровою емаллю.

Мал. 3. Святковий дівочий традиційний одяг. Село Лихоліти. 20-і рр. XX ст.

Весь одяг виконано з купованих фабричних матеріалів.

Комплект складається з сорочки, спідниці, запаски, керсетки, нагрудних прикрас, стрічок, квітів, черевиків.

Сорочка відрізна в талії ("до підтички"), традиційного крою, вишита чорною та червоною заполоччю, технікою "хрестик". Керсетка і спідниця виконані з прикрашеної мальовничим набивним орнаментом дорогої тканини. Запаска вишита різнокольоровими вовняними нитками технікою "хрестик". Прикраси і убрання голови дівчини традиційні.

Мал. 4. Жіночий традиційний одяг. С. Лихоліти. Друга половина XIX ст.

Весь одяг, крім керсетки та хустки, хатньої роботи. Сорочка, дві запаски, керсетка, очіпок, хустка, прикраси, чоботи.

Суцільнокроєна сорочка пошита з лляного полотна, рукав пришитий по основі стану. Рукав і поділ сорочки вишиті білою ниткою технікою "вирізування" та гладдю. Старовинний розпашний поясний одяг — дві запаски синього та чорного кольору — вироблені з вовняної пряжі. Традиційна (за місцевими пропорціями) керсетка пошита з "крамної" тканини, оздоблена плисом.

Жорсткий трапецієподібний очіпок, характерної для даної місцевості форми, задрапірований мальовничою хусткою. Прикраси — коралі, перенизані срібними "рифами", срібний ланцюжок з "бовтицями", дукачі і хрестик.

Мал. 5. Святковий комплект. Село Лихоліти. Кінець XIX — початок XX ст.

Весь одяг, крім сорочки і пояса, виконано з купованих тканин.

Сорочка, керсетка, спідниця, фартух, пояс, очіпок, прикраси, чобітки.

Сорочка додільна з лляного полотна, традиційного крою: з плечовою вставкою ("уставкою"), пришитою по основі стану та призбираним рукавом. Рукав, плечова вставка і поділ вишиті чорною та червоною заполоччю технікою "хрестик". Керсетка і спідниця з дорогої фабричної вовняної тканини, прикрашеної мальовничим орнаментом ручної роботи. Комплект доповнюється вовняним фартушком та орнаментованим саморобним поясом. Прикраси, закріплені на саморобному, сплетеному з різнокольорових вовняних ниток шнурочку з китицями. Завершує костюм вишуканий очіпок і сап'янові чоботи.

Мал. 6. Жіночий традиційний костюм. Село Лихоліти. Друга половина XIX ст.

До комплекту входять: лляна вишита сорочка, дві домоткані вовняні запаски, керсетка з дорогої вовняної купованої тканини, домотканий пояс, прикраси, очіпок з парчі, сап'янові чоботи.

На 1—4 сторінках обкладинки: *Федір ПАНКО.* ***Павичі.*** *1972. Папір, яєчна темпера. 60 x 70.*

Ліза МИРОНОВА
Заквітчана.